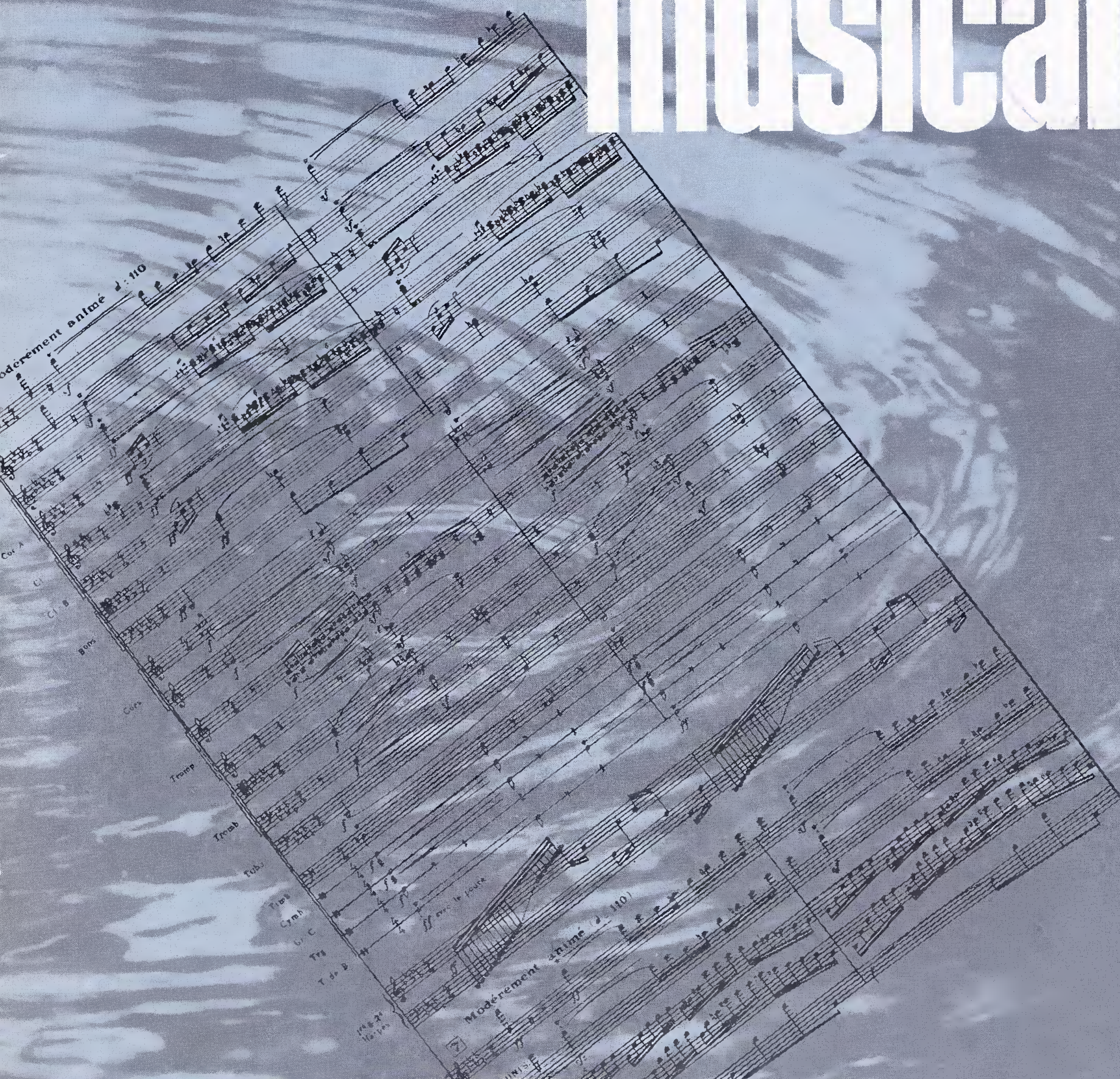
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / JANVIER 1969 **154**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) ....France : **F 25** - Etranger : **F 30**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) :France : **F 34** - Etranger : **F 39**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

24e Année — No 154 1er JANVIER 1969

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

" L'Education Musicale "

vous présente

ses meilleurs vœux pour 1969

ÉDITORIAL

Modification du C.A.E.M., annoncée comme officielle et définitive, avec, entre autres choses, la suppression de l'épreuve de chant !

Voilà ce qui circulait dernièrement dans le Sud-Est et qui parvint jusqu'à nous par des communications épistolaires et téléphoniques, sortes de cris d'alarme et de stupeur émanant de tous horizons musicaux et pédagogiques.

A la date du 26 décembre, la référence « officielle et définitive » n'avait pas encore été consacrée par une parution au « B.O. ».

Alors, que penser ?

Ce bruit est-il le fruit d'une génération spontanée, a-t-il été répandu sciemment et dans quel intérêt, ou s'agit-il d'une plaisanterie ?

Il serait stupide et dangereux de supprimer, dans un concours dont les fondations doivent être d'abord faites de musique, et de musique vivante, une épreuve essentiellement musicale qui, par ailleurs, doit prouver l'aptitude des candidats à enseigner le chant, à l'unisson ou choral, à une jeunesse demandant à manifester son ardeur par cette activité.

Connaître bien la musique, vocale et instrumentale, exige la pratique. Là, seulement se trouve une source de joie et d'enrichissement. Le méconnaître, revient à se diriger vers le livresque et l'intellectuel.

C'est aussi saccager un enseignement.

Le C.A.E.M., pendant de nombreuses années s'est révélé un excellent système. Hélas ! il devient un monstre de bachottage. Le modifier est alors nécessaire et urgent, mais dans un souci d'activité musicale et pédagogique, et sans oublier ce que l'évolution du monde apporte de neuf.

Mais, non, dans le sens des bruits répandus.

A. Musson.

LA SAINT VINCENT (1)

(Danse de la Vigneronne)

par Jean MAILLARD

Professeur au Lycée François 1er, Fontainebleau

Les habitués de l'Opéra ou les touristes à l'affût d'une grande sortie lyrique lors d'une visite parisienne, n'ont pas dû manquer d'admirer la chorégraphie « dérussifiée, démythifiée » du Sacre du Printemps revu par Maurice Béjart.

Dans le programme, l'illustre briseur de conventions s'explique clairement sur ses intentions : « A une époque où les frontières anecdotiques de l'esprit humain tombent petit à petit et où on peut commencer à parler d'une culture mondiale, rejetons tout folklore qui ne soit pas universel et ne retenons que les forces essentielles de l'homme qui sont les mêmes dans tous les continents, sous toutes les latitudes, à toutes les époques. Que ce ballet soit donc, dépouillé de tous les artifices du pittoresque, l'« Hymne de cette union de l'Homme et de la Femme au plus profond de leur chair, union du ciel et de la terre, danse de vie ou de mort, éternelle comme le printemps ! »

J'avoue cependant que la lecture de ces lignes, signées d'un nom très en vue, n'a pas laissé de m'étonner. Car je me demande naïvement ce qu'ont si souvent célébré les artistes depuis que le monde est monde — depuis les monuments mégalithiques jusqu'au jeune qui commence à créer aujourd'hui — sinon l'Hymne de l'union de l'Homme et de la Femme? Que sont les chansons de troubadours? Celles de Brassens? Qu'est l'*Orfeo* de Monteverde? La *Création du Monde* de Milhaud?... Et ce qui nous attire, nous captive, n'est-ce point précisément la façon particulière dont chaque peuple et chaque artiste a exprimé cet Hymne éternel du désir et de l'amour? Serions-nous donc condamnés à quelques accouplements stéréotypés (si l'on peut dire !) de type international — et cousins germains des pilules vitaminées des romans d'anticipation? A quand les ballets de seringues : voilà la vie !... Eh bien non, merci ! On en viendrait vite, quant au reste, à quelques clichés du folklore international : manger, boire, dormir, reproduire éventuellement ! De quoi devenir neurasthénique...

***

C'est pourquoi nous préférerons toujours un vin d'origine à une aqua simplex, une spécialité locale à un aliment préfabriqué sous plastique et, dédaignant le terme folklore, frelaté ou chloroformant, nous nous attacherons à attirer l'attention sur les traditions que la fièvre du monde moderne nous fait aisément perdre de vue.

Revenant sur les coutumes des vignerons de Seine-et-Marne pour la fête de Saint-Vincent, le 22 janvier, je voudrais combler ici une lacune qui n'a pu échapper aux lecteurs du néméro 104 de *L'Éducation Musicale* (janvier 1966).

Nonobstant une faute d'emplacement des barres de mesure dans l'exemple musical 5 — faute aisée à rectifier — on a pu remarquer que j'excusais, par la pirouette de la note *(a)* mon ignorance concernant précisément la Danse de La Vigneronne : « On sait qu'à chaque époque le répertoire folklorique s'est modernisé, suivant le goût de la ville. Il ne fait aucun doute qu'à la fin du siècle dernier, ces timbres de quadrilles ont remplacé des airs plus anciens qui, aujourd'hui, sont irrémédiablement perdus. » Cette remarque prouvait que si l'on ne prenait pas soin de noter — si frustes fussent-ils — ces mêmes motifs de quadrilles, eux seraient aussi irrémédiablement perdus dans un délai très bref.

En dépit de démarches fréquentes en des lieux possibles d'information, je n'avais pas réussi à retrouver quoi que ce fut. J'en étais venu à conclure que les « motifs de quadrille » dont certains m'avaient parlé n'étaient en fait que le refrain pesant du Chant de *La Vigneronne (article cité, ex. musical 7)*. Ignorant des timbres musicaux, j'avais encore moins idée de la « chorégraphie » possible : celle que m'avait communiqué voici quelques années un de mes anciens élèves, Pladys, aujourd'hui cultivateur, à l'occasion d'une monographie dont je l'avais chargé, s'avérait incompatible avec le refrain en question. Plusieurs expéditions à Gouaix où se dansent encore La Vigneronne, furent infructueuses. Le hasard a cependant voulu que je reprenne contact avec M. André Suarnet, sympathique et dynamique Provinois, auteur de passionnants romans régionalistes. Dans l'un d'eux se trouve d'ailleurs une description du bal de la Saint-Vincent dont je reproduis plus loin un extrait. M. Suarnet me communiqua deux motifs musicaux, puis m'engagea à entrer en relations avec le petit groupe de Gouaix qui s'efforce de maintenir tant bien que mal cette antique coutume (le mot antique n'est pas exagéré comme on pourra en juger). Grâce à notre collègue Sylvain Boynard, instituteur du village depuis trente ans, je suis entré en contact avec M. Emile

(1) Voir *L'Éducation Musicale* N° 104 (Janvier 1966). Les exemples de danses donnés dans cet article sont évidemment inédits.

Raffier. Cet extraordinaire vieillard (plus de quatre-vingts ans toujours de bonne humeur !) sonne encore régulièrement des bribes de La Vigneronne sur sa trompette !

Une petite expédition composée de plusieurs collègues et de quelques uns de nos étudiants et grands élèves nous offrit ainsi la possibilité d'assister et même de participer pour les plus doués, aux répétitions qui se font dans la semaine précédant le grand soir. Nous n'étions d'ailleurs pas les seuls à nous intéresser à La Vigneronne, puisque le *Groupe Folklorique de Champagne* (Troyes) était venu peu auparavant enquêter spécialement sur place : je souhaite que ce petit rapport puisse être utile à ses membres.

Combinant les renseignements de divers informateurs répartis de Provins à Beaune-la-Rolande, en passant par Gouaix et Thomery, je suis heureux de pouvoir reprendre et compléter ici la description de ce que pouvait être cette danse de vignerons vers 1895 en Brie et Gâtinais. Elle s'insérait, je le rappelle, à la mi-nuit, au cœur du grand bal donné par la Confrérie de Saint-Vincent, à l'occasion de la fête patronale.

***

« Il me vient un scrupule. A quoi bon toutes ces histoires ? Elles sont vraies. Et puis après ?... Qu'ai-je voulu prouver ? Que la Nature est belle et que les hommes n'en sont pas tous dignes ?... Qui ne le savait ? Les jeunes, peut-être...

« A ceux qui savent, je n'apprendrai rien. Et ceux qui ne savent pas ont bien le temps d'apprendre.

« J'ai connu dans mon enfance une jolie coutume qui se perpétuait depuis des siècles, dans mon village de Gouhas, encore vignoble de nos jours, en dépit du phylloxera. C'était la charmante fête de la vigne : la Saint-Vincent. Chaque année, le 22 janvier, sans esprit religieux, mais par tradition, ce qui s'apparente, la jeunesse se réunissait pour célébrer le patron des vignerons. Il y avait une messe pendant laquelle on remplissait de vin de l'année le petit baril de bois orné de fleurs du Saint minuscule érigé dans l'église, perché sur un des chapiteaux intérieurs. On lui ceignait le front de feuilles de vigne. Chaque famille recevait son monde au milieu d'agapes copieuses. Mais la vraie Saint-Vincent avait lieu de nuit, dans la salle de danse décorée par Bacchus lui-même, au rythme du crin-crin du père Deroin et du piston du père Poncet... » **(2)**

Les réjouissances diurnes étaient parsemées de refrains dont nous avons déjà donné divers exemples dans le genre du suivant **(a)** dont nous ne possédions alors qu'une petite partie du texte littéraire.

Parfois, de simples revirades ou fredons comme **(b)**, dont j'avais déjà donné une version.

Le grand bal de nuit débute vers neuf heures du soir et ne s'achève qu'à l'aube. Les uns s'attablent pour boire un verre entre amis, alors que d'autres dansent. Les arrangeurs d'accordailles, surnommés *croque-avoine*, sont à l'œuvre. D'autres *essabouissent* (abrutissent, en patois gâtinois) leur voisin avec des histoires à dormir debout. Certains se font réserver les bouteilles des meilleures années et dégustent

(2) André SUARNET, *Le hareng sur le pouce*, Gap s.d. (ca. 1950) en dépôts à Provins.

(a)

A-mis, voi-ci la Saint Vin-cent, Met-tons-nous en go-guet-te Pour cé-lé-brer ce Saint gaie-ment, Lais-sons-là la pi-quet-te ! Bu-vons le bon vin du pa-ys Et ré-ga-lons nos tro-gnes ! Nous i-rons tous en pa-ra-dis : Bu-vons sans être i-vro-gnes !

2. Amis, faisons tous bacchanal
Du Saint, c'est l'ordonnance.
Cett' fête est pour nous carnaval ;
Faisons ici bombance !
Il faut au moins avoir vidé
Vingt-cinq ou trente litres
Ou sans cela, on est chassé
Comme des hypocrites

3. Jeunes filles, réjouissez-vous
De ce beau jour de fête
Ce soir, en dansant avec vous
Je dis qu'elle sera complète.
Si un malheur vous survenait
Après la réjouissance
Vite un cierge au Saint on brûlerait
Pour calmer la souffrance !

4. Voyez dans les bras d'un galant
La mignonne Jeannette ;
Et sans cesse regardant Jean
La Marie frisant ses bouclettes...
Les cloches bientôt sonneront
Pour de beaux mariages
Et tous nous nous réjouirons
De ces justes hommages.

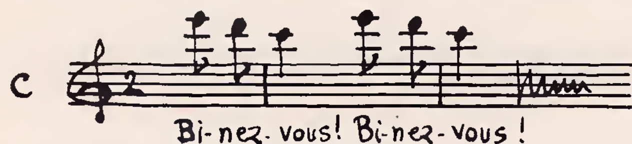
5. Au bout de 7 mois accomplis,
30 jours et 4 semaines
Si du Saint vous avez un fruit
N'en soyez pas en peine
Vous l'entendrez, en arrivant
Crier à perdre haleine :
"Maman, vive la St Vincent !"
Pour nous, quelle bonne aubaine.

b

St Vin-cent, mouil-le ! mouil-le ! mouille !
St Vin-cent, mouille nous les dents ! St Vin-/dents !

la *fouée*, héritière de la fouace rabelaisienne et faite avec les restes de la pâte de pain, travaillée avec du saindoux. D'autres se contentent plus modestement de tremper des *routies* (tranches de pain grillé) dans le *râpé* (boisson obtenue par macération de marc de raisin dans de l'eau sucrée). Tout en *mouinant* (mastiquer avec difficulté, sans dents), les vieux essuient du revers de la main les *réguignoles* ou goutelettes de vin qui scintillent dans leurs moustaches. Tableau riche en couleurs, au milieu des flon-flons de l'orchestre, des

babouinages (conversations futiles), des *bacailleries* (conversations bruyantes) des convives. Tous les *bricoyers* (petits propriétaires) et journaliers des environs côtoient les gens du bourg ou de la ville prochaine. Sur la piste, les *calvarniers* (garçons de ferme) content fleurette aux *bouelles* (jeunes filles), cherchant à *duire* (plaire), même les plus *échardés* (dégingandés) : tous se trémoussant à l'envie et applaudissent quand le violoneux, dans le suraigu, joue *la binette*, petit motif entre deux danses, imposant le baiser à la cavalière **(c)** :



Les réjouissances battent leur plein lorsque, à minuit, trois coups formidables frappés dans la porte imposent immédiatement le silence général. Alors, la piste est rapidement évacuée, la porte ouverte et un jeune homme (*le meneux*) parcourt rapidement, à grands pas chassés sur le côté, poing gauche sur la hanche, l'aire libre de la salle de danse. Dans sa main droite, il porte un carton aide-mémoire, sur lequel se trouvent résumées comme je l'indique plus bas, les diverses phases de la danse qu'il devra commander dans quelques instants. Son évolution rapide est accompagnée par le motif de ronde **(d)** :



Répété inlassablement. Après son tour de piste, il revient vers la porte pour reprendre par la main (par le petit doigt exactement) une jeune fille qu'il emmène en bout de piste, où elle attend en sautillant sur le motif **(d)** : on dit *qu'elle fait le pieu;* pendant ce temps, le meneux retourne chercher son cavalier qu'il introduit de la même façon. Cette mimique se poursuit jusqu'à ce que tous les danseurs — par couples et en nombre multiple de quatre : généralement vingt-quatre — soient entrés et placés sur deux files se faisant vis à vis. Les garçons portent une sorte de faluche ou de bonnet à pompon pendant sur l'oreille et qu'on peut balancer de part et d'autre de la tête. Ils sont vêtus d'un bliaut ou d'une chemise blanche et d'un pantalon de travail. Ils portent dans la main droite une binette de vigneron à manche court et dont la lame est supportée par un col de cygne très incurvé. Les jeunes filles ont un corsage blanc avec un châle et une jupe assez longue aux couleurs vives à prédominance vert, rouge et blanc. Les uns et les autres sont maquillés savamment au charbon de bois, à la farine et au rouge à lèvres.

Tous forment une ronde fermée en se tenant par la main, ou en tenant verticalement le manche de la binette, lame en haut, tranchant vers l'intérieur de la ronde. Puis ils introduisent le Couple : l'Homme portant le chapeau de paille, vêtu d'une blouse bleue genre maquignon, pantalon de drap ou de velours, chaussettes rayées rouge et blanc, chaussée de sabots et portant sur son dos une hotte d'osier remplie de victuailles. La Femme porte également les habits traditionnels : longue jupe à broderies, tablier de couleur sans bavette, à longs cordons retombant sur les reins, corsage à lacets, parfois le somptueux camail en bandes de soie brodée d'un semis de fleurs, et le fin bonnet de mousseline également. Elle tient à la main un écheveau de raphia pour aicoler, c'est-à-dire fixer les sarments sur les tuteurs : d'où son nom d'*aicolleuse* (ou *écolleuse*).

Sans que jamais la musique cesse — sauf en deux endroits précis que je signalerai plus loin — le meneux crie ses commandements selon le tableaux suivant, correspondant au travail, régulièrement entremêlé de figures de danses :

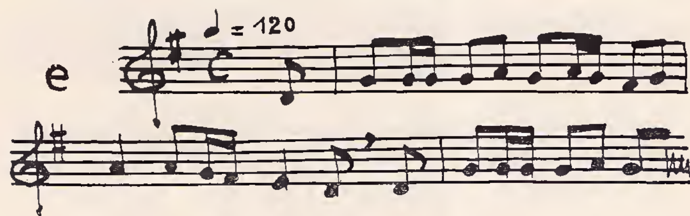
1re phase	: ENTRÉE	- Ronde d'introduction, attente.
2e phase	: DÉPART	- Ronde fermée, Balancer, en-avant-deux, balancer.
3e phase	: BINER	- Balancer, en-avant-deux, balancer.
4e phase	: CASSER LES MOTTES	- Balancer, en-avant-deux, balancer.
5e phase	: PIOCHER	- Balancer.
6e phase	: FUCHER	- Balancer, en-avant-deux, balancer.
7e phase	: AICOLLER	- Balancer, en avant-deux, balancer.
8e phase	: (GOUTER)	- Ronde fermée, GOUTER, chants.
9e phase	: FINAL	- Ronde fermée, balancer, en-avant-deux, balancer.
10e phase	: SORTIE	- Ronde ouverte.

On remarque la symétrie de la forme, qui peut se résumer par le schéma A B C C D C C E B A. Les parties A consistent en une ronde sur motif musical **(d)**. Les parties B sont, comme les précédentes, symétriques de part et d'autre de la vigneronne. Leur rôle est purement « décoratif », alors que les parties C et D commencent par une évocation du travail de la vigne. Mais alors que les trois éléments chorégraphiques *Balancer-En-avant-deux-Balancer* apparaissent régulièrement dans les phases B et C, la phase D, qui correspond au travail le plus délicat, le piochage (il faut ouvrir la terre afin de permettre aux racines de s'aérer et de s'azoter, mais sans attaquer les marcottes), ne comporte seulement qu'un *balancer*. Quant à la huitième phase (phase E), elle est très particulière et j'en reparlerai plus loin.

Les *rondes* A sont « *ouvertes* » afin de permettre l'entrée et la sortie des danseurs; les rondes B et E sont fermées : elles peuvent être simples (droites) ou *hochonneuses*, c'est-à-dire tourner alternativement à gauche et à droite, le changement se faisant à chaque reprise du motif musical.

Le *balancer* s'opère par quadrilles, deux filles-deux garçons disposés en croix de Saint-André, en « manège » tournant dans le sens des aiguilles d'une montre, épaule droite contre épaule droite. Mais alors que les jeunes filles vont *hanchoyant*, mains aux hanches et balançant les épaules, les

garçons sautent en cadence d'un pied sur l'autre, le buste légèrement penché vers le sol. Ils jonglent avec leur binette, la faisant passer sous la jambe levée, derrière le dos, puis sur la tête, etc., toujours en cadence sur le motif **(e)** :



Les cavalières utilisent seulement le *petit pas* en coulé largi gauche, puis droit : le *grand pas*, variante du pas de menuet, ne saurait en effet, être utilisé ici.

Les *en-avant-deux* se font de la façon suivante. Les danseurs forment deux files parallèles alternant garçon-fille, chaque jeune fille ayant un garçon comme vis à vis. Sur le premier exposé du motif **(e)**, les deux files qui se font donc face à quatre pas de distance, vont l'une vers l'autre, les garçons présentant toujours verticalement la binette. Deux pas en avant, pieds joints, deux pas en arrière pour revenir au point de départ et à nouveau pieds joints. On recommence immédiatement la marche en avant au second exposé du motif **(e)** mais cette fois les deux files se croisent en faisant quatre pas. Demi-tour, et les deux files se retrouvent face à face mais en position contraire à celle du départ. Pour les 3[e] et 4[e] exposés de **(e)** on reprend les mêmes figures toujours alternées jusqu'à ce qu'intervienne un nouveau commandement du meneux. Celui-ci reste entièrement maître de la durée de chaque évolution : il peut commander par cœur ou avec son bristol aide-mémoire.

L'orchestre, très réduit, peut se composer au maximum d'un violon possédant bien la technique particulière du violoneux, ce son si particulier, très rare maintenant en France et qui n'a rien à voir avec la méthode Mazas ! Une flûte à bec ou un flageolet, une « clairinette », un cornet à pistons, un accordéon, une contrebasse et une grosse caisse. A Gouaix, il n'y a plus aujourd'hui qu'un groupe de quatre ou cinq trompettistes qui se relayent. Il est vrai que l'orchestre du bal se met lui-même de la partie au bout de peu de temps et que toute l'assistance fredonne ces thèmes faciles. Les timbres d'instruments variés apportent cependant un élément de variété non négligeable, car ces motifs musicaux sont vraiment frustes et quasi-incantatoires; tout du moins lancinants. Un autre élément de variété est apporté par une robuste modulation de temps à autre dans un ton voisin. On trouve des danses de même caractère et avec des éléments musicaux aussi rudimentaires, mais réellement envoûtants, en Europe Centrale et particulièrement en Roumanie.

Chaque nouvelle phase débute par une mimique évoquant le travail de la vigne : simulacre du binage, du piochage, puis du cassage des mottes qui se fait, quant à lui, en dessinant avec la binette retournée, un « 8 couché » (signe infini) avec le col de cygne. Toujours en suivant la cadence, évidemment, mais cette fois sur un motif plus simple encore, réservé à tous les simulacres de travail **(f)**.

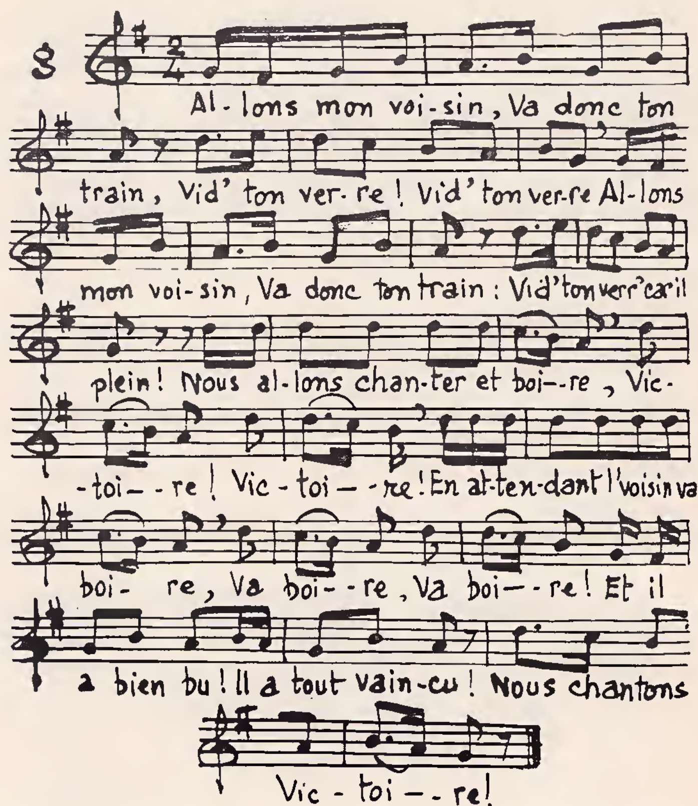
Le fuchage consiste à planter des tuteurs en terre : ce travail n'est fait que par le couple et donne lieu à de multiples plaisanteries plus ou moins spirituelles suivant l'humeur.



La Femme tient le gros tuteur en bois taillé en pointe vers le sol; l'Homme fait semblant de l'enfoncer en le frappant avec un maillet qui part souvent sur les doigts de sa compagne qui laisse aller le tuteur, qu'elle tient à deux mains, de guingois. Pendant ce travail, les danseurs regardent.

L'aicollage est fait par la femme : l'homme fait toujours semblant de retenir un sarment contre le tuteur et sa compagne les attache à l'aide d'un bout de raphia. Pas de musique, les autres regardent.

Nous avons vu que le goûter était prétexte à de joyeux refrains. On met un tonneau en perce, on mange la fouée ainsi que toutes les victuailles que l'homme, d'un coup d'épaule, a renversées de sa hotte. Pour cela, tout le groupe s'assied en cercle, jambes repliées en tailleur, alternativement fille, garçon. Les jeunes gens placent les binettes manche sous la cuisse gauche, lame bloquée contre le genou droit. Puis la Femme doit servir l'Homme avec une extrême déférence. Elle lui présente les aliments en s'agenouillant puis en s'inclinant devant lui : vieille marque de servitude de la femme mariée? Les jeunes filles, après distribution des victuailles par la Femme, présentent également les aliments à leur compagnon de droite, mais seulement en inclinant la tête. Cette phase dure assez longtemps pour permettre de goûter, permettre encore aux danseurs de se reposer, ainsi qu'aux musiciens alors que les chanteurs peuvent allonger à l'envie le répertoire :



On termine le goûter par une ronde précédant la série traditionnelle balancer-en-avant-deux-balancer. Puis une ronde terminale ouverte, en farandole, sur le motif **(d)**, permet aux vignerons de dégager à nouveau la piste pour la reprise du bal. Derrière plaisanterie : la Femme s'effondre une fois encore à genoux devant l'Homme, qui sort en la portant dans ses bras. Certains ont voulu voir dans cette fête nocturne la survivance d'un très vieux culte païen de la terre et de l'asservissement de la Femme. On trouvera d'autres descriptions de *La Vigneronne*, avec de menues variantes, dans les ouvrages de Roger Lecotté **(3)**, Paul Bru **(4)** et des renseignements complémentaires dans des ouvrages régionalistes divers **(5)**. Sans l'initiative du Groupe de Gouaix, la Vigneronne serait aujourd'hui disparue, mais là encore, elle a bien perdu de son pittoresque. Et puis les jeunes filles n'y viennent plus : seul un groupe régionaliste dans le cadre d'une maison de jeunes, ou un groupe scolaire seraient capables de la ressusciter vraiment. Je l'ai tenté l'an passé mais les événements de fin d'année scolaire nous ont interdit de parvenir à nos fins. Cette année ma santé ne me le permet plus. Je dédie donc ce travail à mes collègues seine et marnais ou Champenois qui auraient le courage de remettre La Vigneronne à l'étude afin que les regrets d'André Suarnet soient vraiment lettre morte :

« ... Un peu avant cette guerre, j'ai revu une Saint-Vincent entre deux réunions politiques où les jeunes exhalaient la rancœur avant l'âge. Hélas ! En ce siècle de progrès, tout a une valeur, sauf la simple gaîté. Les garçons n'étaient plus que des pantins déguisés. L'accoleuse, un mâle en chienlit. Je les ai vus se grimer avec... des boulets Bernot ! La danse était la même peut-être, mais l'esprit et la foi n'y étaient plus. Peu de jeunes acceptent de nos jours de se mêler à ce qu'ils considèrent comme une mascarade. Ils ont grand tort.

« La Saint-Vincent est morte. comme sont mortes d'autres coutumes. Et c'est bien dommage. La hotte de ces derniers sursauts était encore pleine, mais de navets et de betteraves. Le fût était bien en place, mais désespérément vide. Pas de franches lippées, plus d'aimable et honnête gueulardise. Et quand on dressa le tonneau pour les chanteurs bachiques à la gloire du vin devenu cher depuis qu'on le fabrique à la machine selon les excellents principes de l'Economie dirigée, personne ne se présenta parmi les jeunes pour affronter le public, par crainte de chanter faux. Depuis la radio, tout le monde a l'oreille juste à défaut de la voix... » **(2)**

Souhaitons que le gant soit relevé et que, non seulement à Gouaix mais en d'autres coins d'Ile-de-France cette danse soit remise à l'honneur.

(3) Roger LECOTTE, *Recherches sur les cultes populaires dans l'actuel diocèse de Meaux*, Mémoires de la Fédération folklorique d'Ile de France N° IV, Paris (1953), pp. 104 et 307.

(4) Paul BRU, *La Rinette*, ch. X, édit. des Indépendants, Paris s.d. (ca. 1900).

Paul BRU, *Les refrains d'cheux nous*, France-Edition, Paris s.d. (ca. 1895).

(5) Jean BONSENS, *Glossaire du patois du Gâtinais*, Edition de *L'Abeille*, Fontainebleau (1896).

— P.-L. MENON & M. de LASSUS, *Les chansons du Terrouër de Brye*, deux fascicules, Edition du Groupe des *Cousins de Septembre*, Guyot impr., Coulommiers (1936 et 1938). Seconde édition refondue et complétée, en un seul volume, *Rondes et chants du Pays briard* par Pierre-Louis MENON. Préface de Roger LECOTTE, Mémoires de la Fédération folklorique d'Ile de France N° VI, Meaux (1966).

— Z. NOEL et G. LUCE, *Une année en Brie*, Chants et danses des Fêtes et Saisons de l'année, Magasin musical Pierre Schneider, Paris s.d. (ca. 1939).

JEUNESSES MUSICALES DE FRANCE

SALLE GAVEAU

JEUDI A 15 HEURES

Trois concerts éducatifs sont offerts aux jeunes par l'Association des JEUNESSES MUSICALES DE FRANCE.

16 janvier :

— Pièces en Concert .... RAMEAU
La Marais, la Livri, Tambourin.

— Andante en Ut pour flûte .... MOZART

— Trio en Ré majeur .... BOIELDIEU
Allegro, con espressione, rondo.

— Pièce en forme de habanera pour violoncelle et harpe .... RAVEL

— Impromptu caprice pour harpe seule ... PIERNE

— Mouvement pour flûte, harpe et violoncelle - Lent, modérément animé, très vif, lent.. CHARPENTIER

6 février :

— PANORAMA DE LA MUSIQUE DE JAZZ NEW ORLEANS avec IRAKLI JAZZ BAND.

13 mars :

— TRIO PIANO, VIOLON, VIOLONCELLE, avec le TRIO FONTANAROSA.

Abonnement pour les jeunes : 13,50 F.

La place : 4,00 F pour les adhérents juniors et J.M.F.

DÉCRET n° 68-1106 du 7 décembre 1968

CRÉATION A VINCENNES D'UN CENTRE UNIVERSITAIRE AYANT STATUT DE FACULTÉ

RAPPORT AU PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE

Monsieur le Président,

L'augmentation du nombre des étudiants dans la région parisienne obligeait à créer de nouveaux établissements d'enseignement supérieur.

Mais au moment où la loi d'orientation de l'enseignement supérieur prévoit notamment que les établissements universitaires doivent être pluridisciplinaires et associer autant que possible les arts et les lettres aux sciences et aux techniques, tout en ayant une vocation dominante, il paraissait très souhaitable de saisir cette occasion pour améliorer immédiatement notre enseignement supérieur.

En effet, si certaines difficultés se présenteront en vue de réaliser de tels types d'établissements à partir des structures existantes, les réalisations dans des créations nouvelles seront au contraire beaucoup plus aisées. C'est dans cette perspective qu'ont été créés les établissements se trouvant au centre Dauphine à Paris, dont l'orientation majeure est vers les disciplines économiques, mathématiques et linguistiques et la gestion d'entreprise, d'une part, et d'autre part, à Marseille-Luminy, dont l'orientation principale concerne les sciences de la nature. Il a paru opportun de procéder de même dans les locaux dont dispose le ministère de l'Education nationale à Vincennes en mettant l'accent sur les disciplines artistiques et littéraires en liaison avec des formations scientifiques et techniques adaptées. Dans les trois cas, il s'agit d'un programme d'expérimentation.

La nouveauté de l'effort à entreprendre ne permettrait pas d'élaborer immédiatement une réglementation précise qui n'eût été qu'une opération de pure forme sans effet sur le fond des hommes et des choses. La voie choisie, celle d'une expérimentation préalable très libre et très ouverte pendant une brève période, est celle-là même qui a présidé à la mise en route des instituts universitaires de technologie dont il est permis d'affirmer qu'elle s'est révélée une opération satisfaisante.

Dans une perspective expérimentale de diversification des enseignements, le centre de Vincennes se signalera par le caractère pluridisciplinaire des grandes options, un esprit de polyvalence dans chaque département, des possibilités d'obtenir dès la fin du premier cycle un diplôme utilisable et enfin une adaptation constante aux besoins du monde extérieur.

Son caractère pluridisciplinaire se manifestera par la présence, dans le même établissement, d'enseignements qui, actuellement encore, appartiennent aussi bien aux facultés des lettres et sciences humaines (littérature française, histoire, géographie, philosophie, sociologie, psychologie et langues vivantes) qu'aux facultés des sciences (mathématiques, informatique) et facultés de droit et sciences économiques (initiation aux sciences économiques, sciences politiques, méthodologie juridique). Il est même ultérieurement envisagé de créer un département relatif aux sciences de l'éducation physique et sportive.

La polyvalence se manifestera dans chaque option que seront amenés à choisir les étudiants. Ainsi le département de sociologie, outre les enseignements habituels de sociologie, comprendra obligatoirement des enseignements de mathématiques, d'économie appliquée et des sciences juridiques ; *le département consacré aux arts, en dehors des enseignements de type traditionnel, comprendra une ouverture très précise sur les activités contemporaines.*

Des possibilités seront offertes aux étudiants qui voudront dès la fin du premier cycle exercer une activité. Par différence avec l'actuel premier cycle des facultés des lettres et sciences humaines trop spécialisé en disciplines correspondant essentiellement aux branches de l'enseignement secondaire et qui ne menait, en fait, qu'à la préparation d'un second cycle, lui-même axé sur l'enseignement ou la recherche, les mesures envisagées permettront aux étudiants de s'orienter vers la vie active au bout de deux ans.

L'adaptation aux besoins du monde extérieur se manifestera enfin sur différents plans. D'abord tous les étudiants, quelle que soit leur spécialité, suivront des enseignements de langues vivantes à caractère pratique et des enseignements d'informatique ; ensuite une revision systématique des enseignements sera envisagée chaque année ; enfin, une étude également systématique des débouchés sera effectuée, car *il y a lieu de considérer que les disciplines enseignées à Vincennes ne doivent pas mener d'abord aux carrières de l'enseignement mais préparer les étudiants à leur insertion dans le monde économique,* en soulignant la nécessité d'une mise à jour régulière des connaissances.

Il va de soi que les méthodes pédagogiques utilisées présenteront une grande originalité (année continue, suppression des examens traditionnels, large appel aux professeurs associés du monde extérieur, encadrement des étudiants par petits groupes).

Ces novations pédagogiques n'emportent nullement dérogation aux règles qui régissent la durée des études dans les établissements d'enseignement supérieur ayant une vocation analogue et préparant aux mêmes diplômes. Ce système offre par contre l'avantage de permettre aux meilleurs étudiants d'obtenir leur diplôme en un temps réduit.

Ces dispositions sont les mêmes qui ont guidé les initiateurs du centre Dauphine, de Marseille-Luminy et également la Faculté de droit et des sciences économiques de Paris dans son annexe de Paris-Nord orientée vers l'administration.

Le nombre des étudiants qui pourra ultérieurement être accueilli sera de l'ordre de 7 000 dans les différents cycles et si, comme on peut l'espérer, cette expérience réussit, il sera possible de l'étendre à des établissements déjà existants.

Tel est l'objet du présent décret que nous avons l'honneur de soumettre à votre approbation.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de notre profond respect.

TEXTE

(Vu D. 17-3-1808 ; D. 28-12-1855 ; L. n° 68-978 du 12-11-1968 ;
(Avis sect. perm. Conseil ens. sup.)

ARTICLE PREMIER. — Il est créé à Vincennes, à compter de l'année universitaire 1968-1969, un centre universitaire ayant statut de faculté.

ART. 2. — Le centre universitaire comprend plusieurs départements dont la liste sera fixée par arrêté du ministre de l'Education nationale.

ART. 3. — Des textes ultérieurs fixeront les modalités d'application du présent décret, notamment en ce qui concerne la durée des études, laquelle ne pourra excéder celle résultant des règles fixées pour les autres établissements d'enseignement supérieur.

CLAUDE DEBUSSY : DEUX MÉLODIES

MANDOLINE - CHEVAUX DE BOIS

par Denise DHUIN

Partition :

Mandoline. Chant et piano. Editeur : Durand.

Discographie :

Pathé Marconi, le disque du baccalauréat 1969 (1 × 30) CVD 2161 (avec : Beethoven : 8ᵉ Symph. et Berlioz : les Troyens).

CLAUDE DEBUSSY ET LA MELODIE

Dès l'âge de quatorze ans, Claude Debussy a commencé à composer des mélodies et il n'a cessé de s'exprimer dans ce genre durant toute sa vie.

Paul Bourget, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Alfred de Musset l'inspirèrent avant Paul Verlaine. Les mélodies composées avant sa vingtième année ressemblent encore à celles de Massenet : les phrases sont symétriques et l'harmonie traditionnelle. C'est entre les années 1880 et 1883 que Debussy subit la première influence déterminante pour l'évolution de son talent, celles des musiciens russes. Il fit à cette époque deux voyages en Russie, comme pianiste de Madame de Meck, protectrice de Tchaïkowski. Il eut alors l'occasion de connaître, non seulement la musique de ce compositeur, mais encore celles de Balakirew, de Rimsky-Korsakow, et de Borodine. Les libertés modales, les enchaînements harmoniques originaux qu'il y découvrit l'enthousiasmèrent. Aussi les quatre chansons composées durant ces années portent-elles la marque de ces découvertes ; ce sont : « Voici le Printemps » et « Paysage sentimental » sur des textes de Paul Bourget, « La belle au bois dormant » sur un poème de Vincent Hyspa et enfin la plus connue, « Mandoline » sur la poésie de Verlaine.

A cette époque notre musicien est élève de la classe de composition au Conservatoire de Paris, et s'il étonne ses maîtres et ses condisciples par ses théories révolutionnaires, il n'en laisse rien paraître dans les cantates imposées aux concours du prix de Rome, ce qui lui permet d'obtenir un second grand prix avec « Le Gladiateur », et le premier grand prix l'année suivante en 1884 avec « l'enfant prodigue ».

La période passée à Rome n'est pas très féconde. De la villa Médicis, le jeune lauréat envoie à l'institut la cantate « Le Printemps » dont il a eu l'idée en contemplant un tableau de Boticelli, et une autre inspirée par le poête-peintre Rossetti : « La damoiselle élue », et dans laquelle il exprime à merveille le mysticisme et la naïveté de ce poème préraphaëliste.

Revenu à Paris, la littérature symboliste l'attirant de plus en plus, il reprend des extraits des fêtes galantes esquissés antérieurement :

« Pantomime », « En sourdine », « Clair de lune », « Tantoclios ».

Puis Verlaine le tente à nouveau, il compose le recueil « Ariettes oubliées » qui révèlent cette fois un art achevé.

Les « Cinq poêmes de Baudelaire » écrits aussitôt après n'ont pas le naturel, la simplicité et l'unité qui découlent de sa collaboration avec Verlaine ; cependant citons ici Léon Vallas : « Le recueil des cinq « poèmes... marque une importante étape dans la libé- « ration du jeune musicien de vingt-sept ou vingt- « huit ans, qui, cherchant sa voie, s'efforce de s'ar- « racher au passé et de se constituer un style per- « sonnel. On peut y observer, même dans l'allure de « la déclamation, l'hésitation entre les formules lyri- « ques du temps, ... ou le genre mélodique de Wagner « avec ses larges sauts à l'allemande, et la future « manière de diction simple, coulante, vraiment fran- « çaise, sorte de souple mot à mot musical qui « constitue l'un des éléments typiques de Pelleas et « Mélisande. »

Rappelons les titres de chaque morceau : « La mort des amants », « Le Balcon », « Recueillement », « Harmonie du soir », « Jet d'eau ».

Encore une fois Debussy revient à son poète préféré, et choisit trois extraits du recueil « Sagesse » : « La mer est plus belle », « Le son du cor s'afflige », « L'échelonnement des haies ». Dans cette œuvre s'affirme la recherche du style récitatif pour le chant et l'indépendance de l'accompagnement.

En 1891, Debussy qui est en pleine possession de ses moyens d'expression dans le domaine de la mélodie, n'a encore composé rien d'important dans celui de la musique instrumentale : pour le piano, citons ses deux arabesques, et Suite Bergamasque ; en musique de chambre un trio pour piano, violon et

violoncelle ; en musique symphonique, une suite d'orchestre (fête, ballet, rêve, bacchanale). La première œuvre symphonique qui restera célèbre : le « Prélude à l'après-midi d'un faune » date de 1892-94.

Mais en composant ses mélodies, celui qui voulait après Monteverdi recréer le drame lyrique, élaborait le langage de « Pelléas et Mélisande » dont la gestation devait s'étendre de 1892 à 1902.

Les proses lyriques : De rêve... De grève... De fleurs... De soir... où le poète et le musicien s'identifient, sont de valeur inégale, aussi difficiles à interpréter qu'à écouter.

Les trois chansons de Bilitis, sur trois poèmes de Pierre Louys : « La flûte de Pan », « la chevelure », « le tombeau des naïades », sont de petites merveilles; la déclamation lyrique y est bien celle de « Pelléas »...

En 1904, pour l'ultime fois, « les fêtes galantes » servent l'inspiration de Debussy qui y puise : « Les ingénus », « le faune », « le colloque sentimental » ; l'écriture en est très différente de celle utilisée pour les autres poèmes Verlainiens, elle est d'un accès plus difficile.

La même année, abandonnant les poètes contemporains il se tourne vers le passé littéraire de la France et deux auteurs l'attirent : Charles d'Orléans et Tristan Lhermite. Du premier il prend deux Rondels : « Le temps a laissé son manteau... » et « Pour ce que plaisance est morte » puis « Trois chansons », « Dieu qu'il la fait bon regarder », « Quand j'ai ouy le tabourin », et « Yver vous n'êtes qu'un vilain ». Ces trois chansons sont écrites pour chœur a capella, dans le style polyphonique du 16e siècle. De Tristan Lhermite, trois poèmes groupés sous le titre « Le promenoir des deux amants » lui permettent de réaliser trois courtes pièces d'un style précieux.

Remontant plus loin encore dans le temps, « Claude de France » compose en 1910, trois Ballades de François Villon.

Le dernier recueil de mélodies est de 1913, il comprend trois poèmes de Stéphane Mallarmé : « Soupir », « Placet futile », « l'éventail ».

Avec le « Noël des enfants qui n'ont plus de maison », dont il écrivit lui-même les paroles, celui qui souffrait à la fois des atteintes d'une maladie mortelle, et du malheur de son pays, donna sa dernière mélodie, expression sincère et spontanée, de la pitié qu'il ressentait profondément.

MANDOLINE

Le poème est le quinzième d'un recueil qui en comporte vingt-deux, groupés par Verlaine sous le titre : « Les fêtes galantes ». Ce recueil fut achevé d'imprimer en 1869. Inspirées par les peintres du 18e siècle, en particulier Watteau et Lancret, mettant en scène des personnages de pastorale et de la Comédie Italienne, empruntant de nombreux termes au vocabulaire de l'art musical, les fêtes galantes devaient tenter les musiciens. Debussy avait vingt ans lorsqu'il mit en musique ces quatre strophes où les sonorités frêles et tremblantes de la mandoline se confondent avec les « ramures chanteuses » et « les frissons de brise », tandis qu'une « lune rose et grise » estompe les contours des « donneurs de sérénades » et de leurs belles écouteuses.

Cette mélodie qui marque la première rencontre du musicien avec celui qui devait l'inspirer si souvent, ne fut donnée en public qu'en 1889 et imprimée en 1890.

Le ton original du morceau est celui de Do Majeur ; l'enregistrement de G. Souzay est une transposition en si bémol majeur.

Le mouvement est « Allegretto vivace ». La mesure est à 6/8.

C'est par de légers et brefs accords arpègés imitant ceux de la mandoline que débute l'accompagnement au piano. Par ces accords formés de deux quintes superposées (accords de 9e dominante) Debussy appose sa griffe dès les premières mesures.

1re strophe (1)

Le chant commence sur un rythme dansant de Sicilienne, et sur un motif en do mineur (second degré du ton) puis module en sol mineur, en la bémol majeur, en sol bémol majeur, et se termine par une vocalise descendant chromatiquement pour s'immobiliser en la bémol majeur.

2e strophe (2)

Le ton de mi bémol mineur dans lequel se déroule le premier vers est abandonné pour le ton de fa majeur, avec un emprunt à ré bémol majeur sous la vocalise de « Clitandre ». Deux légers mêlismes évoquent les vers tendres de Damis et le quatrain se termine sur l'accord de dominante du ton de ré majeur.

(1) Les don.neurs de sé. ré.na.de

(2) C'est Tir.cis et c'est A.min — te

(3) Leurs cour.tes ves.tes de soie

la la la la la la la la la la

3e strophe. Ton de ré majeur (3)

Chantée en pianissimo sur un accompagnement aérien se balançant entre les accords de la mineur et de si mineur, au-dessous d'une tenue en ré majeur. Quelques mêlismes en-dessus de tierces font danser... « leurs molles ombres bleues » qui s'évanouissent sur une tenue de sol, tandis que fusent à nouveau les arpèges mandoliniens du début.

4e strophe. « Tourbillonnent dans l'extase... »

reprise du thème de la première strophe, dans le ton initial.

Coda. Le motif des « ombres bleues » (4) dans les tonalités de fa Majeur, puis de ré b Majeur, enfin au ton principal, est fredonné à trois reprises, et répété en écho au piano pendant les tenues vocales. Les accords légers entendus au début réapparaissent une dernière fois à l'instrument sous la tonique se prolongeant et s'éteignant à la voix.

Ainsi la vision s'efface peu à peu laissant subsister quelques instants l'impression qu'elle a suscitée.

CHEVAUX DE BOIS

Le texte est extrait de « Romances sans paroles » ; il fait partie d'un ensemble de cinq poèmes désignés sous le titre de « Paysages Belges » ; l'un des deux poèmes intitulés « Bruxelles » a été inspiré à Verlaine par le Champ de foire de Saint-Gilles, et composé en août 1872.

On retrouve ce poème avec quelques variantes dans le recueil « Sagesse » et c'est à cette version que Debussy a pris les 2e, 4e et 6e strophes de sa mélodie. Celle-ci fut composée en 1888, en même temps que trois « ariettes oubliées » : « C'est l'extase langoureuse », « Il pleure dans mon cœur », « L'ombre des arbres » et deux « Aquarelles » : « Green » et « Spleen ».

« Chevaux de bois » eut un rapide succès. Il plut « en raison de sa franchise tonale et mélodique, de son mouvement de galopade qui emporte l'auditeur dans un prodigieux mouvement d'harmonies mobiles dans la tonalité générale de mi Majeur » (1).

Le retour périodique du vers « Tournez, Tournez, bons chevaux de bois » appelait la forme couplets-refrain. Le mouvement indiqué est Allegro non tanto (joyeux et sonore) la mesure est à 2/4.

Courte introduction de huit mesures au piano qui trille la sous-dominante pendant qu'un rythme caractéristiques : triolet de croches - 2 croches, vient donner l'impulsion initiale.

Premier refrain (1)

La ligne mélodique de l'introduction (2) se retrouve ici (3) évoquant une sonnerie de cloches. Puis deux dessins chromatiques ascendants expriment l'effort vers la joie (4).

(1) Tour-nez, tour-nez, bons che-vaux de bois

(2)

(3)

(4) Tour-nez cent tours, tour-nez mil-le-tours

(5) L'en-fant tout rou-ge Et la mè-re blanche

(6) C'est é-ton-nant comme ça vous sou-le

(7)

(8) Et dé-pê-chez che-vaux de leur â — me

(9) Tour — nez, tour-nez, le ciel en ve-lours

(10)

(11) Tour-nez au son des jo-yeux tam-bours tour-nez

1er couplet en do Majeur (5)

Débutant dans le registre grave et la nuance « piano », la mélodie monte et s'enfle progressivement

(1) Léon Vallas : Claude-Achille Debussy.

pour arriver sur un ré aigu en ff sur les paroles : « Chacun se paye un son de dimanche ». Le rythme a la liberté du récitatif.

2e refrain. «Tournez, tournez, chevaux de leur cœur...»

Reprise de la mélodie du début, cette fois dans le ton de mi b Majeur et dans la nuance piano.

2e couplet en si Majeur (6)

Le chromatisme exprime le mouvement, tournant, et la quarte augmentée descendante l'impression de malaise (7).

3e refrain. « Tournez, dadas, sans qu'il soit besoin... »

En sol Majeur, dans le registre aigu et la nuance forte. La joie populaire et le mouvement atteignent leur maximum.

3e couplet (8)

La mélodie lyrique et soutenue s'établit dans le ton de mi bémol Majeur, planant sur les arpèges de 7e dominante, puis module en sol mineur et en fa dièse majeur, diminuant et ralentissant peu à peu.

4e refrain (9)

Quatre mesures d'arpèges en mi mineur au piano seul amènent ce dernier refrain chanté deux fois plus lent que les autres et dans la nuance pianissimo. La mélodie, cette fois modifiée planant un instant en ré dièse mineur (10).

Une dernière fois la phrase refrain est esquissée dans le premier tempo, mais semble pâlir et s'éteindre sur les sons naturels (11).

La formule d'accompagnement reste la même, tout le temps qu'il s'agit d'évoquer le tournoiement des chevaux de bois : des arpèges en triple-croches à la main droite, tandis que la main gauche double la mélodie, ou en souligne l'ossature par des accords brefs, croche - 1/2 soupir (12).

Au deuxième couplet, le chromatisme du chant est renforcé sur un rythme en contretemps, pendant que la tonique est répétée et trillée.

Au dernier refrain, des trémolos à la main gauche, et de légers accords arpégés à la main droite sur les temps faibles accompagnent le passage en ré dièse mineur. La modulation subite par l'accord de septième dominante de si bémol Majeur à la reprise du tempo, accentue l'impression étrange et désenchantée. Après la voix, le piano s'immobilise pour six mesures sur l'accord de mi Majeur, tandis qu'une dernière fois, un rythme syncopé se fait entendre, semblant exhaler un soupir de regret.

CENTRE MUSICAL INTERNATIONAL D'ANNECY

PROCHAINE SESSION 1969

(Vacances de Pâques)

La troisième Session est fixée à Pâques 1969 du jeudi 27 mars au samedi 12 avril. L'accueil des Sessionnistes se fera au Centre Musical International dès le 26 mars. La soirée d'inauguration aura lieu le jeudi 27 mars, à 17 heures au Château, la Session se terminera le samedi 12 avril par une réception à la Mairie à 11 heures.

Les Cours prévus sont :

— Perfectionnement instrumental ;
— Interprétation ;
— Musique de chambre ;
— Analyse harmonique et initiation à l'écriture musicale ;
— Conférences : Norbert DUFOURCQ.

Avec :

— Eliane RICHEPIN, Jan EKIER, piano ;
— Joseph CALVET, violon - musique de chambre ;
— Pierre COCHEREAU, Jean GIROUD, orgue ;
— Amy DOMMEL-DIENY, analyse harmonique et initiation à l'Ecriture Musicale ;
— André PEPIN, flûte ;
— Isabelle NEF, clavecin.

Concerts par les Professeurs.

Concerts par les Participants.

Sorties et détente sont également prévues durant cette prochaine Session.

Pour tous renseignements, écrire : « *Centre Musical International*, 7, *rue de la Préfecture*, 74 - *ANNECY* (*France*) - *Tél. :* 45-43-06.

LES CONCERTS DE MIDI

XVIe ANNEE

VENDREDI 17 *JANVIER* 1969 *:* à 12 h 30, à l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art, 3, rue Michelet, Paris-VIe.
LA GUITARE, ses ORIGINES, son HISTOIRE, sa LITTERATURE. Concert commenté par Robert J. VIDAL avec le concours de TURIBIO SANTOS, 1er prix d'interprétation du Concours International de Guitare à l'O.R.T.F.

VENDREDI 24 *JANVIER :* Vlado PERLEMUTER, pianiste - SCHUBERT - RAVEL.
Dialogue sur l'interprétation entre Vlado PERLEMUTER et Jacques CHAILLEY.

VENDREDI 31 *JANVIER :* Jean-Christophe BENOIT, de l'Opéra et Claudie MARTINET, pianiste - G. FAURE - F. SCHMITT - F. POULENC - Jacques CHAILLEY.

RENSEIGNEMENTS : Mlle Francine FRANZ, 22 bis, rue Marbeau, Paris-XVIe - Tél. 727-54-74 et permanence le samedi de 10 h à 13 h à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris-VIe.

PLACES : 5 F - Etudiants et assimilés : 4 F.

Abonnement (5 concerts) : 20 F - Etudiants : 15 F.

Carnet collectif (5 places pour le même concert) : 20 F - Etudiants : 15 F.

Avant le concert : buffet (non compris) à partir de 11 *h* 30.

BELA BARTOK : LE CONCERTO POUR ORCHESTRE

par J. NAHOUM

Professeur d'Education Musicale au Lycée Voltaire, Paris

Cette œuvre a été composée par Bartok pour la Fondation Koussevitzky à la mémoire de Madame Nathalie Koussevitzky. Première audition : 1er décembre 1944 par le Boston Symphony Orchestra sous la direction de Koussevitzky au Carnegie Hall à New York.

Partition de poche : Boosey & Hawkes.

Enregistrement : Orchestre radio-symphonique de Berlin, direction Ferenc Fricsay, D.G.G. N° 618 377, microsillon 33 tours, 30 cm, Grand Prix du disque 1959, Académie Charles Cros.

1) **Composition de l'orchestre :**

BOIS

Fl. (3), 3e Fl. ou Fl. piccolo ; Htb (3), 3e Htb, ou cor anglais ; Cl. (3) en sib et en la, 3e cl. ou cl. basse ; Basson (3), 3e basson ou contrebasson.

CUIVRES

Cors en Fa (4) ; Tp en do (3), 4e tp ad libitum ; Tbone ténor (2) ; Tbone basse ; tuba.

PERCUSSION

Timbales, caisse claire, grosse caisse, tam-tam, cymbales, triangle.

CORDES

Harpe (2) ; quintette à cordes.

2) **But :** individualisation de chaque instrument ou de chaque groupe instrumental au sein de la masse orchestrale, chacun pouvant intervenir comme soliste.

3) **Analyse tonale :**

Pôle tonique : FA, au début et à la fin du 1er mouvement (depuis Allegro vivace : N° 76 de la partition) et dernier mouvement.

RE : 2e mouvement

DO dièse : 3e mouvement

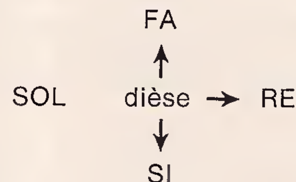
SI : 4e mouvement

FA : 5e mouvement.

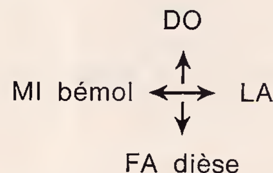
Nous rappelons ici, selon Lendvaï, la conception bartokienne élargie de la tonalité : la périodicité des rapports T (tonique), D (dominante) et SD (sous-dominante) qui s'étend à tout le cycle des quintes ; naissance de trois fonctions bien séparées, l'axe Tonique (FA, si, ré, sol dièse), l'axe Dominante (Do, la, fa dièse, mi bémol), et l'axe Sous-Dominante (Sol, mi, do dièse, si bémol). Les points opposés de l'axe, comme fa et si, réagissant plus fort que les points voisins, sont les antipodes. Chaque pôle peut être remplacé par son antipode sans que sa fonction en soit changée. Ce rapport pôle-antipode est le principe formel et architectural fondamental de Bartok.

Résumons-nous par un tableau :

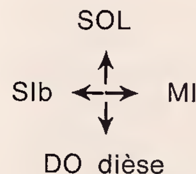
Axe tonique :



Axe dominante :



Axe sous-dominante :



On remarque que les mouvements 1 (FA), 2 (RE), 4 (SI) et 5 (FA) possèdent un pôle tonique, alors qu'un seul, le troisième, a un pôle sous-dominante do dièse.

PREMIER MOUVEMENT : Introduzione

Plan tonal

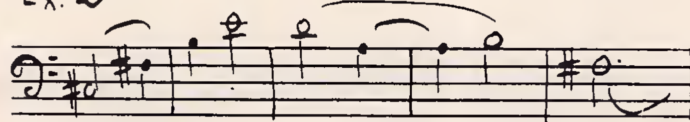
Nº Partition d'orchestre	Pôle	
1-76	DO-LA-MIb	Dominante préparant par contraste :
76	FA	Tonique (Allegro vivace)
231	REb (do dièse)	Sous-dominante
313	LA	Dominante
386-521	FA	Tonique

On remarquera la parenté architecturale avec Beethoven, au point de vue de la symétrie tonale, mais également au point du nombre de mesures équilibré entre l'introduction (76 mesures), les trois parties de l'Allegro vivace, respectivement de 155,155 et 135 mesures correspondant à l'exposition classique à deux thèmes, le développement et la réexposition.

Ex. 1

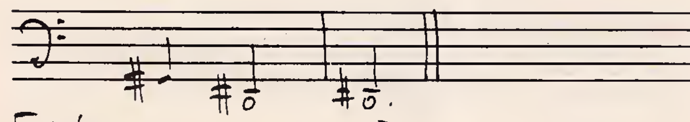


Ex. 2

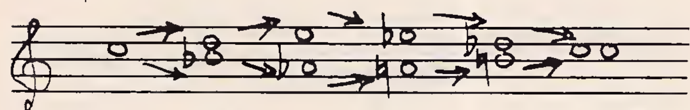


Ex. 3

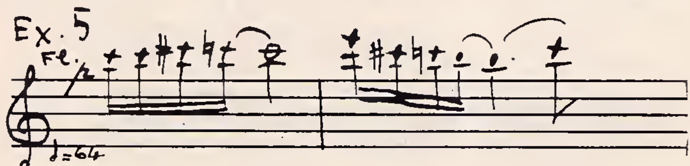




Ex. 4



Ex. 5





ANALYSE

1) Andante non troppo

Cet Andante comporte tous les éléments thématiques de ce grand mouvement de 521 mesures :

A) un thème initial **(1)** amplifié en **2** et **3**, diatonique, en quartes justes ascendantes et descendantes avec tons entiers.

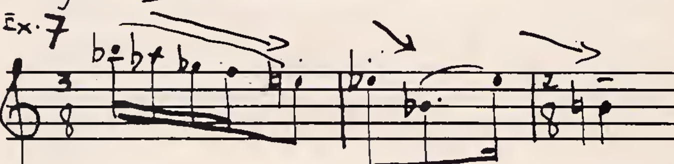
B) Un thème chromatique **(5)** aux deux flûtes, repris aux trompettes sur accompagnement de quartes des cordes, puis flûtes, hautbois, deux violons, puis violons seuls, timbales accordées en triton MIb-LA (pôle dominante), pendant que l'accompagnement de quartes se resserre en notes conjointes ascendantes (sorte de mutation très intéressante) marquant le triton mib-la, dominante de FA. Ces deux thèmes **(1** et **5)** vont inspirer par leurs intervalles le grand thème principal, ou 1er thème de l'Allegro vivace **(6).** En effet ce thème **6** offre un chromatisme dans sa partie A, de fa à si (deux des pôles tonique), et est diatonique en sa partie B avec le thème de quartes ascendant : do-fa, mib-la, qui est le récurrent du thème **1** original de l'Andante initial, transposé un demi-ton plus haut. Ces deux éléments A et B, seront utilisés tour à tour dans le développement.

Exposition : Nº 76-149 ; 1er thème **(6)** rapide, joyeux et décidé en FA, immédiatement suivi (procédé cher à Bartok), de son renversement. A la fin de cette

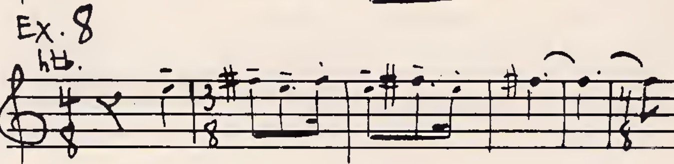
Ex. 6



Ex. 7



Ex. 8



Ex. 9





section apparaît un nouveau thème qui prendra ensuite une grande importance ; ce thème est majestueux, donné aux trombones et encore basé sur la quarte : **(9).**

N° 149-231 ; 2e thème **(8)** Tranquillo, en secondes majeures, Pôle tonique SI ; on remarquera la pédale syncopée de si-fa dièse aux cordes, et un accompagnement de harpes formé de quartes et de quintes justes : atmosphère très délicate, très debussyste : ce battement de secondes majeures n'est pas sans nous faire penser au thème de Golaud de Pelléas. Thème pris à l'octave au N° 175 par les clarinettes, puis à la dizième par les flûtes. Quintes parallèles enfin aux clarinettes en la (N° 204) et aux flûtes.

231-386 Développement

Il commence en REb (pôle sous-dominante) par le développement de la cellule A (chromatique) du 1er thème **(6).** C'est un développement « en éventail », cher à Bartok, du grave à l'aigu, dans le sens original, ascendant, ou renversé, descendant, avec imitations en strette original + récurrent. Bartok joue ici avec l'ambitus de triton de cette cellule A du thème : ré-sol dièse (N° 233-237), la-mib (237), mib-la (239-241), marche à un. ton d'intervalle faisant naître une gamme par tons entiers (242-248). Puis c'est le développement de la cellule B du thème **6,** les quartes ascendantes : thème initial, thème renversé, question, réponse : violons II, violoncelles, puis bois et cuivres en imitations canoniques. A 272, nouveau thème Tranquillo, issu des quartes précédentes à la clarinette en si bémol, repris un demi-ton plus haut par le cor anglais.

313-386 Fugato des cuivres sur le thème **9,** annoncé précédemment. Ce thème de quartes est introduit par le thème **6. Même thème renversé en 342 ;** strette en 364 qui amène en FA la réexposition en 386. Orchestration différente de celle de l'exposition. Apparition normale du 2e thème ; coda sur **6** et cellule B renversée sur FA, les cuivres donnant **9** pour conclure. C'est une forme Allegro de sonate avec introduction lente ; lutte entre diatonisme et chromatisme, thèmes dynamiques et statiques. Les contrastes sont grands dans ce mouvement : l'atmosphère angoissante du début, le thème plein d'allant de l'allegro, le deuxième thème très délicat et tournant un peu sur lui-même sont les artisans de ces « contrastes », qui, rappelons-le, furent le titre d'une œuvre de Bartok.

La mise en vedette des instruments en solo justifie admirablement le titre donné par Bartok à cette œuvre :

N° Partition	Instrument
30	Flûte
39	Trompette
58/76	Violons
142	Flûte
155	Hautbois
175/272/402/451	Clarinette
316/386	Cuivres
438	Harpe

2e MOUVEMENT :

Giuoco delle Coppie, Jeux de doubles

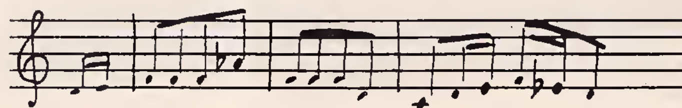
Jeux de doubles en effet, car ici les instruments jouent par deux de même famille, et en soliste : justification du titre de l'œuvre.

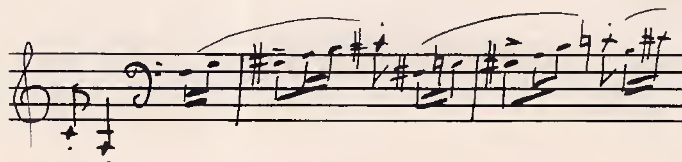
Plan instrumental et thématique

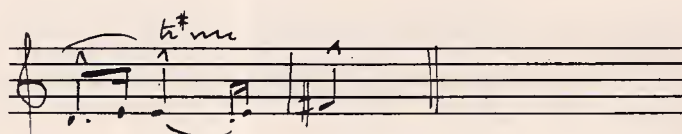
I. - Caisse claire RE : Thème rythmique pur qui inclut tous les éléments du thème mélodique **10**
2 Bassons : Thème **10**
2 Hautbois : Thème **10**
Cordes graves : élément transitoire
2 Clarinettes en la : Thème **10**
Cordes graves : élément transitoire
2 Flûtes et Violons 1 : Thème **10**
Cordes : élément transitoire
2 Trompettes en do et cordes : Thème **10**

Caisse claire : Rythme pur.

Ex. 10

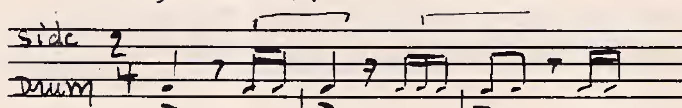


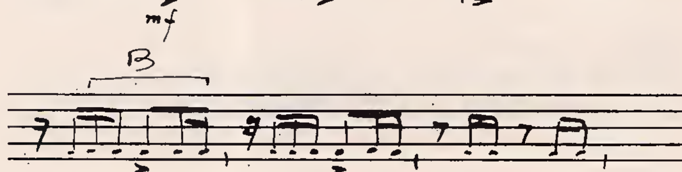


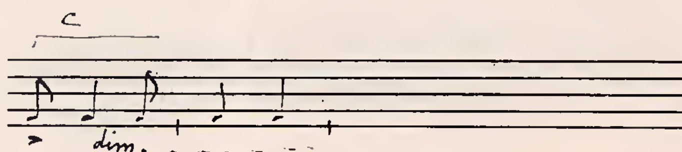


Ex. 10 bis

A







II. - Cuivres + caisse claire. Choral : Thème **11.**

III. - 3 Bassons RE thème **10** + 3ᵉ voix au 3ᵉ basson
2 Hautbois + 2 Clarinettes en la
2 Flûtes + 2 Clarinettes en la + 2 bassons
Bois (tous)
2 Trompettes + 2 Harpes
Cors + tous les Bois
Caisse claire.



C'est une forme LIED : A B A', la partie B étant le choral des cuivres contrepointé par la caisse claire qui est là comme un souvenir de la première partie A.

Le caractère de ce mouvement est humoristique, en tout cas souriant, et d'une très grande acuité auditive. Les cordes forment un accompagnement discret et sensible, et sont dans la troisième partie A' divisées, notamment les premiers violons en deux parties, les seconds violons également, au total sept parties différentes des cordes.

Harmonie

Il y a dans ce mouvement une tentative **d'assimilation à une consonance parfaite,** de la seconde majeure et de son renversement la septième mineure. Au N° 45 de la partition, les deux parties de clarinette en la se trouvent entre elles à l'intervalle de septième mineure, parallèles de bout en bout. Au N° 90, les deux trompettes en do sont à intervalle de seconde majeure. Le morceau se termine sur un accord Ré-fa dièse-la-do qui ne doit absolument pas être entendu comme un accord de septième de dominante de Sol majeur, mais comme accord de tonique (Ré) avec septième mineure ajoutée. Qu'on nous permette de citer ici Jacques Chailley qui analyse très bien ce phénomène d'assimilation :

« On peut signaler enfin un phénomène récent, dont le jazz a largement tiré parti, en vertu duquel la septième mineure, sous certaines précautions (notamment son éloignement de l'accord final), arrive à perdre son sens de septième de dominante et à s'intégrer à l'accord de tonique sans l'orienter vers une modulation à la dominante. » L'auteur cite à cet endroit la fin de Canope de Claude Debussy, et poursuit :

« Ce phénomène pourrait être une conséquence du vieillissement de la consonance de septième mineure : de même que le vieillissement de la tierce a eu pour effet de l'intégrer à l'accord de tonique au point de l'y rendre indispensable et de supplanter totalement l'accord de quinte au profit de l'accord parfait, celui de la 7ᵉ commencerait à son tour à l'intégrer à ce même accord parfait, l'extension progressive de l'accord de dominante, dont nous parlerons à propos des consonances suivantes, commençant peu à peu à moins se satisfaire de la seule septième, dont le rôle demeure pourtant indiscutable dans la très grande majorité des cas usuels. On trouvera un exemple caractéristique de cette tendance à la fin de l'Allegretto scherzando du Concerto pour orchestre de Bartok. »

(Chailley (J.), Traité historique d'analyse musicale, p. 36, Leduc)

Thématique

Montrant l'importance qu'il donne au rythme, Bartok commence et termine le mouvement par la caisse claire en solo, avec un rythme pur qui va donner l'impulsion aux instruments « mélodiques ». C'est d'une véritable « thématique rythmique » dont il s'agit ici, car tous les éléments rythmiques du thème **10** et de son accompagnement sont condensés dans le thème **10 bis :** A est le début du thème **10 ;** B s'y retrouve aussi, et C dans l'accompagnement.

Intervalles

Un certain nombre d'intervalles harmoniques sont ici mis en vedette, le même thème **10** étant tour à tour harmonisé avec des intervalles différents :

N° 8 2 bassons : sixte majeure harmonique parallèle

N° 25 2 hautbois : tierces mineures harmoniques parallèles (= renversement de la sixte majeure précédente)

N° 45 2 clarinettes en la : septièmes mineures harmoniques parallèles

N° 60 2 flûtes : quintes justes parallèles

N° 90 2 trompettes en do : secondes majeures harmoniques parallèles, renversement des septièmes mineures du N° 45

N° 181 2 hautbois : thème **10** dans son sens original en tierces mineures harmoniques parallèles, puis thème **10** renversé aux deux clarinettes en la ; ce procédé de renversement des thèmes est très courant chez le musicien.

On remarquera la très belle partie médiane, qui est un choral : le choral parcourt toute l'œuvre de Bartok et en cela il est l'héritier de J.-S. Bach et de Beethoven. Le choral a chez Bartok un caractère de grave méditation : rappelons-nous le 5ᵉ quatuor à cordes et le 3ᵉ concerto pour piano et orchestre. Beethoven reste le grand modèle.

(A suivre)

NOUS AVONS LU POUR VOUS

par J. VEYRIER

Directeur du Conservatoire National de Musique de Boulogne-sur-Mer

Aux Editions HEUGEL, 2 bis, **rue Vivienne, Paris**

Saluons la parution de la nouvelle collection de musique ancienne intitulée « Le Pupitre », publiés sous la direction de François LESURE, et avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

Cette collection compte 8 titres à ce jour et se propose de réunir des textes de musique vocale, ou instrumentale du Moyen-Age au XIX[e] siècle.

Loin de vouloir divulguer des pages qui n'auraient que la valeur d'un témoignage historique, elle doit au seul critère de l'intérêt musical.

L P 1. — Jacques DUPHLY, *Pièces pour clavecin* (1744-1768), 4 livres représentant toute l'œuvre du compositeur en 1 volume.
Editées par Françoise Petit.

Ces quatre livres, publiés en 1744 *et* 1768, *nous révèlent un claveciniste pratiquement inconnu : répertoire varié et constamment brillant, qui se situe entre Rameau et l'époque où le pianoforte l'emporte sur le clavecin.*

Les harmonies sont pensées très largement, le sens des modulations est personnel. Si nous notons une certaine complaisance pour les marches d'harmonies cette réserve est compensée par l'intérêt didactique que ce procédé ajoute précisément à ces pièces.

Ajoutons que l'Editeur a eu l'excellente idée de publier ces pièces séparément.

L P 2. — Claude LE JEUNE, *Missa ad Placitum* (1607), pour 5 voix à cappella.
Editée par Michel Sanvoisin.

L'unique messe qui nous reste du plus remarquable des musiciens français de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Elle apporte la preuve que le maître de la « musique mesurée » savait briller aussi dans la plus pure tradition polyphonique.

Malgré le titre, on y trouve des pièces à 3 voix, à 4, et l'ensemble se termine par une brillante fugue à 7 parties.

L P 3. — J.-J. de MONDEVILLE, *Sonates en trio* (1734), pour 2 violons et clavecin.
Editées par Roger Blanchard.

L'auteur fait preuve dans ces sonates de jeunesse (il n'avait que 23 *ans) d'une aisance d'écriture remarquable et juxtapose avec brio les styles italien et français. Aux deux violons et au violoncelle s'ajoute une partie de clavecin réalisée dans un esprit concertant.*

L P 4. — G. LEGRENZI, *X Sonates da chiesa* (1626-1690), pour 2 violons, violoncelle et orgue (ou clavecin).
Editées par Albert Seay.

L'importance de Legrenzi dans le développement de la sonate en trio a été longtemps sous-estimée, et cela est dû à l'attention que l'on accorda à son compatriote plus jeune, Arcangelo Corelli. Les 10 *sonates en trio publiées dans la présente collection proviennent de deux recueils publiés par Legrenzi, qui forment ses Op.* 4 *et* 8 (1656-1663).

La réalisation ici présentée semble, par son dépouillement convenir davantage à l'orgue qu'au clavecin.

L P 5. — *Chansons françaises pour orgue.*
Editées par Jean Bonfils.

Ces transcriptions de chansons profanes reproduisent un manuscrit conservé à Munich et constituent un document unique pour l'histoire de l'orgue au XVI[e] siècle.

Ce recueil réunit des textes à 4 et 5 voix de Sandrin, Janequin, Gombert, etc... avec leur accompagnement pour orgue, restitué d'après la notation en tablatures.

L P 6. — *Airs sérieux et à boire*, à 2 et 3 voix a capella.
Edités par Frédéric Robert.

Ce volume révèle un aspect complètement ignoré du répertoire vocal français : airs légers, spirituels, bachiques qui, au cours des XVII[e] et XVIII[e] siècles ont diverti des générations et que répandait par centaines l'éditeur Ballard.

Il réunit une grande diversité de combinaisons vocales telles que voix égales, voix mixtes ; plusieurs formules se trouvent parfois réunies dans la même pièce.

L P 7. — VIVALDI, *motetti a canto solo con stromenti.*
Edité et réalisé par Roger Blanchard.

Ces six motets adoptent la forme tripartite de la musique instrumentale. L'ensemble instrumental est le plus souvent un simple soutien de la voix. Il se réduit au quatuor, les violons sont même unis dans certaines pièces.

4 *de ces motets sont destinés à la voix de soprano, les deux autres à celle de mezzo. Enfin la partition comprend une partie de Continuo destinée au clavier sur laquelle figure la réduction de l'orchestre.*

L P 8. — Fr. COUPERIN, *Leçons de ténèbres*, à 1 et 2 voix.
Edité et réalisé par Pierre-Daniel Vidal.

Cette publication comprend 2 *leçons destinées à un soprano solo, suivie d'une troisième, écrite pour* 2 *sopranos. La voix est accompagnée d'une partie de continuo et de sa réalisation au clavier.*

Toujours chez HEUGEL, où la musique ancienne est décidément à l'honneur, signalons également la publication des 3 premiers volumes de la collection « MAITRES ANCIENS DE LA MUSIQUE FRANÇAISE », collection publiée par « l'Association des amis d'Henry Expert et de la musique Française Ancienne ».

Ces textes, restitués par Henri EXPERT et Aimé AGNEL, sont publiés, tout comme la collection « le Pupitre », avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

3 volumes :

le premier consacré à J. PLANSON (révision A. Verchaly),

les deux suivants à P. CERTON.

Ils existent en version intégrale (A) et expurgée (B). La plupart des airs sont édités séparément, ce qui rend la commercialisation possible.

UNE NOUVELLE COLLECTION

Les Editions HEUGEL, « AU MENESTREL », 2 bis, rue Vivienne, Paris, déploient depuis quelque temps une activité des plus intéressantes et des plus utiles.

Ceci en faveur de tous groupements, scolaires ou non, amateurs, professionnels, jeunes, adolescents, etc...

Déjà, à plusieurs reprises, j'ai signalé la collection **PUPITRE.**

En voici, maintenant, une seconde, celle-ci faisant la part à la musique instrumentale et à la musique chorale, sous le titre alléchant :

PLEIN JEU

Musiques vocales et instrumentales

Les professeurs, animateurs recherchant pour leurs groupes de tous âges et de tous niveaux, un répertoire nouveau, original, musical et attrayant, ainsi qu'une forme d'expression collective dépassant et amplifiant le répertoire traditionnel à 4 voix, trouveront en cette séduisante collection de quoi satisfaire tous leurs désirs et exigences.

Plusieurs rubriques forme cette collection :

1. - **AM, STRAM, GRAM.** Collection dirigée par Colette Bertin comprenant des chansons faciles pour voix et instruments. Elles peuvent être interprétées soit par des voix (S - A - T - B) ou par des instruments (Pipeaux de bambou ou flûtes à bec).

Au catalogue de la 1[re] livraison, se trouve : Une source claire, J'ai vu le loup, le r'nard, le lièvre, Noël farci, A la volette, etc...

2. - **A PLUSIEURS VOIX.** Collection dirigée par J. Grimbert et formée de chœurs à 2, 3 et 4 voix égales.

La 1[re] livraison comprend 9 pièces harmonisées par J. Grimbert (Berceuse basque, C'est le jour de la Noël, Pendubidu, etc...).

3. - **CHANSONS DE NOTRE TEMPS.** Collection dirigée par Passaquet comprenant des chansons de G. Brassens, G. Bécaud, etc... harmonisées par Passaquet, Grindel, etc...

4. - **DUOS ET TRIOS DE LA RENAISSANCE** pour voix égales ou voix mixtes. Collection dirigée par Aimé Agnel. La 1[re] livraison comprend des pages de Willaert, Jacotin, Cl. de Sermisy, etc...

5. - **LE CONCERT INSTRUMENTAL.** Collection dirigée par Maurice Sanvoisin, comprenant des partitions originales pour flûte à bec, guitares, cuivres, cordes, etc...

6. - **PER CANTARE E SONARE.** Voix et instruments. Collection dirigée par Jean Turellier.

La 7[e] rubrique, en préparation, présentera quelques schémas permettant de compléter la pratique musicale traditionnelle des groupes par une expérimentation concrète liée aux techniques électro-acoustiques.

Les livraisons sont au nombre de deux par an et comptent 6 œuvres en moyenne par rubrique et par livraison.

Mêler instruments aux voix, proposer et encourager les ensembles instrumentaux, faire une place à la musique contemporaine, attirer l'attention sur un riche répertoire, encore peu connu, de la Renaissance, tout cela contribue à donner à **PLEIN JEU** le maximum d'atouts pour une réussite souhaitable et bien méritée.

Tous ceux qui ont la charge d'initier la jeunesse à la musique, trouveront là tout ce qui est nécessaire pour donner une culture musicale basée sur la pratique ; seul moyen, d'ailleurs, de connaître la musique.

Ma satisfaction sera la vôtre.

A. MUSSON.

Pour les Jeunes... Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la chaîne France-Culture, sous l'égide des Ministères

— de l'Education Nationale
— des Affaires Culturelles
— de la Jeunesse et des Sports.

PRESENTATION DE LA CLARINETTE ET DU SAXOPHONE

EMISSION DU 13 JANVIER 1969 : de 14 h 10 à 14 h 40 :

— Tableaux d'une Exposition (« Le Vieux Château » de Moussorgsky) ;
— Prélude de l'Arlésienne de Bizet ;
— Préludes de danse de Lutoslawski.

EMISSION DU 27 JANVIER 1969 : de 14 h 10 à 14 h 40 :

— 2[e] Suite de Daphnis et Chloé de Ravel.

A noter que les émissions radiophoniques illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « Feuillets des Benjamins de la musique » pour les élèves), éditées par Musique et Culture.

Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIQUE. Liste sur demande.

Pour tous renseignements, écrire à **MUSIQUE ET CULTURE,** 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Réalisation des textes imposés
Entrée Lycée La Fontaine 1968
Basse chiffrée — Chant

Modéré

Allegretto

Texte d'une extrême... limpidité ! A la 7e mesure, 1er temps, le chiffrage aurait pu être ainsi noté : septième quinte diminuée. L'absence de la quinte diminuée Si bémol nécessitait la prolongation au Ténor du Ré (blanche pointée) dans la mesure suivante, le second temps, par voie de conséquence, devant être chiffré sixte - quinte diminuée et non quinte diminuée (réalisé en filigrane).

Aux 3e, 4e et 5e mesures, nous avons tenu à écrire une basse expressive s'échappant du registre grave. Ceci a été rendu possible par le croisement entre Ténor et Alto, permettant un changement de position, évitant la résolution MI - RE, à l'alto aux mesures 3 et 4. Dans une disposition non pourvue de notes étrangères de telles réalisations ne sont pas aisées à établir.

A la jonction des mesures 6 et 7, fausse relation entre Alto et Basse, Mi dièse - Mi bécarre. Très admissible le mi bécarre étant attaqué à la basse.

Texte à réaliser



ERRATA

N° 152 - Novembre 1968 - Page 32/72 - 2e colonne - 1re ligne,
Lire : Ach Gott vom Himmel **sieh**
au lieu de : Ach Gott vom Himmel **sich.**

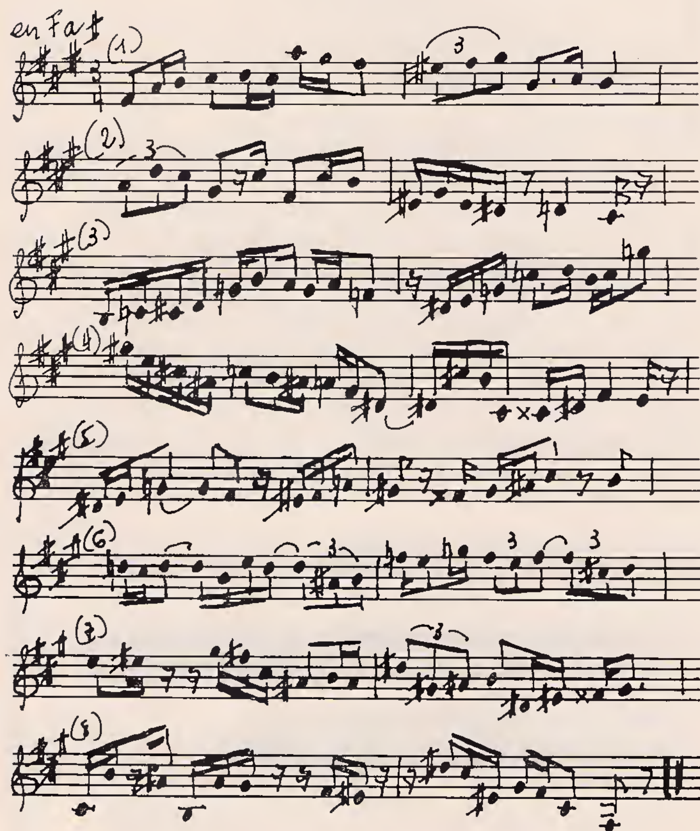


EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1968

C. A. E. M. — 1re Partie

Dictée



C. A. E. M. 2e Partie

Harmonie

Chant donné



CLASSES PRÉPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine)

Histoire de la musique

I. — Il va vous être lu une série numérotée de 10 questions comportant chacune un choix de 3 réponses dont une seule est juste. Les questions seront lues 2 fois, puis le choix de réponses 1 seule fois. Vous noterez, sans autre commentaire, en face du nº de la question, la lettre affectée à la réponse que vous croyez être la bonne (par ex. 1 A, 2 B, etc.). Si vous ne savez pas, remplacez la lettre par un point d'interrogation qui sera coté moins sévèrement qu'une réponse fausse.

1. Les Concertos Brandebourgeois sont ainsi nommés en raison :
   a) du lieu où ils ont été composés,
   b) de leur dédicataire,
   c) de leur style.
2. Le Martyre de St Sébastien de Debussy a été écrit comme :
   a) opéra,
   b) oratorio,
   c) musique de scène.
3. On a trouvé des réminiscences soit de **Lohengrin** de Wagner dans **Roméo et Juliette** de Berlioz soit l'inverse :
   a) Lohengrin est antérieur,
   b) les deux œuvres sont contemporaines,
   c) **Roméo** est antérieur.
4. Mozart a écrit ses grands concertos de piano :
   a) pour le clavecin,
   b) pour le pianoforté,
   c) pour le piano de concert.
5. Pour ces symphonies de Beethoven, l'ordre chronologique est respecté dans une seule des 3 listes ci-après : laquelle ?
   a) Héroïque, Ut mineur, pastorale,
   b) Héroïque, Pastorale, Ut mineur,
   c) Ut mineur, Pastorale, Héroïque.
6. Auquel des 3 musiciens ci-après s'appliquent les dates de vie 1803-1869 ?
   a) Wagner,
   b) Liszt,
   c) Berlioz.



SCHOLA CANTORUM

INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

Il y a deux ans en effet que l'administration de la Schola Cantorum décidait la création d'un Institut Secondaire ouvert à tous les amateurs d'art. Devançant les initiatives gouvernementales, la Schola organisait, dans le cadre historique, si agréablement calme qui est le sien, 269, rue Saint-Jacques, des cours à mi-temps, pour les élèves désireux de poursuivre leurs études Secondaires ou leur culture générale le matin en même temps qu'ils pouvaient consacrer l'après-midi aux études artistiques qui leur étaient chères.

Les cours, présentant toutes les garanties exigées, par un enseignement Secondaire sérieux, sont assurés par des professeurs de lycée qui ont fait leurs preuves et ont été choisis pour leurs titres et leur compétence pédagogique. Les élèves sont mis dans les mêmes conditions de travail que tous leurs camarades, les programmes et horaires obéissant aux instructions données par le Ministère de l'Education Nationale.

Cette expérience, tentée avec des élèves peu nombreux, à qui les professeurs font faire un travail presque individuel, s'est adressée en même temps aux musiciens, danseurs, élèves du cours d'Art Dramatique, élèves du cours de mise en ondes donnés l'après-midi à la Schola, par des professeurs spécialisés, apportant, dès la classe de 3e, une solution aux problèmes des parents qui cherchent à concilier disciplines traditionnelles et artistiques et ont pour but de faire de leurs enfants des artistes cultivés ou des gens pourvus d'une solide culture dans tous les domaines.

Ce que Monsieur LANDOWSKY commence à réaliser dans les conservatoires de province : Reims, Toulouse, Rouen, Lyon, la Schola l'a déjà fait sur une plus grande échelle puisque les élèves sont amenés au BACCALAUREAT, traditionnel jusqu'ici mais qui peut devenir à partir de 1970, Baccalauréat à option musicale, dont la préparation commence dès cette année en seconde.

Quels sont donc les résultats obtenus par ces élèves ? Ne sont-ils pas surmenés ? A la première question, nous pouvons répondre tout de suite par des résultats positifs. 90 % des élèves de Terminale A ayant quitté l'école, leur diplôme de Baccalauréat en poche. Quant à la seconde question, nous pouvons répondre immédiatement que le surmenage redouté n'existe pas : certes, de 8 h 30 à 12 h 30 les élèves suivent les cours de lettres, langues, matières scientifiques, imposés par les programmes, mais ils ont l'après-midi pour se consacrer à leur art favori après les deux heures quotidiennes du travail routinier auxquelles ils doivent se soumettre, dans leur cadre familial.

Cette expérience est donc riche de promesses et est la preuve que la culture artistique peut et doit entrer dans le cadre d'une culture générale devenue alors souriante et attrayante.

Yvonne QUEMENER,
Directrice de l'Institut
Secondaire de la Schola.

22/142 ←

7. Qu'évoque pour vous le mot Turangalila ?
   a) une mélodie de Duparc,
   b) un ballet de musique concrète,
   c) une symphonie de Messiaen.
8. Lequel de ces 3 musiciens a vécu pendant la Guerre de Cent ans ?
   a) Pérotin,
   b) Machaut,
   c) Josquin des Prés.
9. Lequel de ces 3 musiciens a écrit une musique de scène pour **Pelléas et Mélisande** de Maeterlinck ?
   a) Fauré,
   b) Debussy,
   c) Schonberg.
10. Quel est l'ordre chronologique correct des 3 musiciens cités :
   a) Josquin des Prés, Janequin, Palestrina,
   b) Janequin, Palestrina, Josquin,
   c) Josquin, Palestrina, aJnequin.

Réponse : 1 B, 2 C, 3 C, 4 B, 5 A, 6 C, 7 C, 8 B, 9 A, 10 A.

II. — Choisissez, dans la musique française écrite entre la guerre de 1870 et celle de 1914, l'œuvre symphonique que vous connaissez le mieux et supposez qu'une firme de disques vous demande, pour cette œuvre, une notice de pochette de 20 lignes environ. Rédigez cette notice.

L'EDUCATION MUSICALE EN QUATRIÈME

par Mlle LAVITRY

Professeur d'Education Musicale à Toulouse

Le 1er article concernant l'éducation musicale en 4e proposait un certain nombre de réalisations dans le domaine du chant, du solfège, de l'éducation de l'oreille et de l'histoire de la musique. (1)

Celui-ci présente le programme de travail pour le 2e trimestre et une méthode possible pour le réaliser.



Culture vocale - Solfège.

On peut centrer le cours sur un point précis :

1) par exemple, la connaissance d'une tonalité.

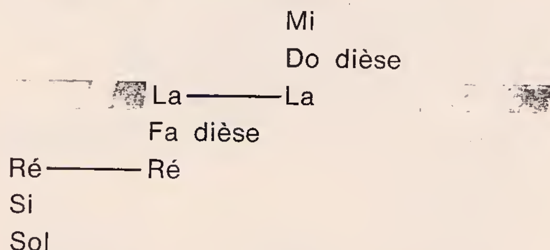
Supposons qu'il s'agisse de Ré majeur :

On écrit au tableau la gamme de ré

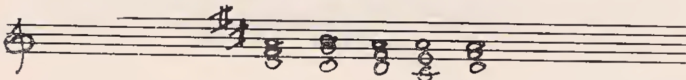


On souligne les demi-tons, — les degrés principaux ;

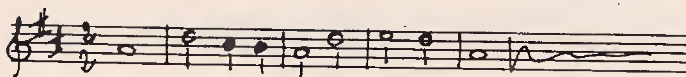
On écrit les accords parfaits générateurs



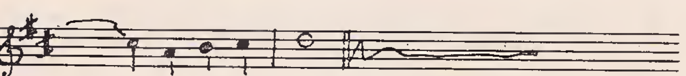
et l'on propose le travail suivant :



Un exercice de solfège est ensuite mis à l'étude. Celui que nous avons choisi commence ainsi :



et conclut



Nous demandons d'abord la lecture de l'armature. Si elle est incorrecte, ce qui arrive souvent, nous rappelons l'importance de l'ordre d'apparition des altérations dans les gammes, et la nécessité de respecter cet ordre puisque de la lecture du dernier dièse dépend la recherche de la tonique.

Une série de questions invite ensuite au dialogue.

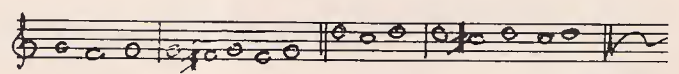
— Par quelle note commence l'exercice ?

— Quelle est cette note dans la gamme de Ré ?

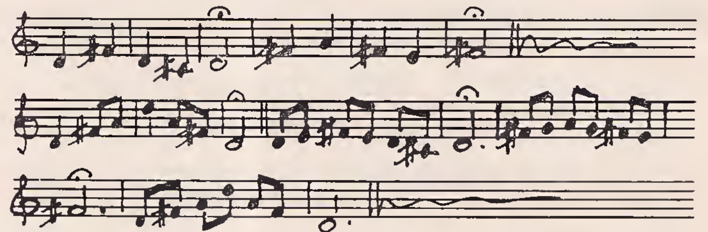
— Quel intervalle forme-t-elle avec la note qui la suit ?

Chantons cet intervalle de 4te juste.

Reprenons maintenant quelques exercices pour la justesse du demi-ton.

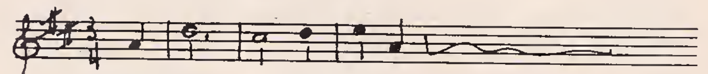


Ajoutons une ou deux vocalises :



L'étude proprement dite de l'exercice peut alors commencer.

Le chant, illustration de cette leçon, sera le menuet du Bourgeois gentilhomme :



Comment débute-t-il ? — Egalement par l'intervalle de 4te juste. Rencontrons-nous les demi-tons ? — Oui — Alors pensons à serrer l'une près de l'autre les notes qui les forment. Travaillons le menuet phrase par phrase jusqu'à ce que nous en obtenions une bonne exécution et terminons le cours par l'audition de cette page de Lully ou par tout autre fragment d'un morceau écrit en ré.

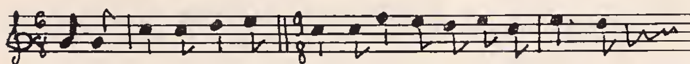
La leçon sera complète si l'on peut faire composer une petite phrase dans la tonalité étudiée : Tonique Dominante — Dominante Tonique —, en laissant le choix d'un rythme simple à utiliser dans la mesure indiquée par le maître.



(1) Voir « E.M. », n° 151.

2) Le centre d'intérêt d'une leçon peut être aussi l'étude et la pratique d'un rythme.

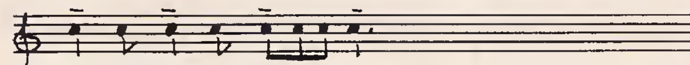
Prenons un chant : par exemple la « ronde de l'aveine » dont voici la 1re phrase



Lorsque la classe sait bien cette ronde, demandons-lui de l'exécuter en frappant chaque temps.

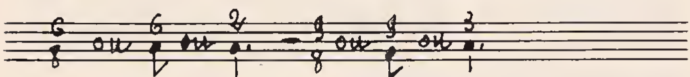
Isolons ensuite la 1re phrase en ralentissant le mouvement adopté afin de permettre l'analyse de chaque temps sur la pulsation régulière de la noire pointée.

Un élève écrit au tableau les rythmes reconnus



— Dans quelles mesures s'inscrivent ces rythmes ?

— Dans les mesures ternaires :



— Mais(sur les paroles « frappe du pied », le rythme est-il encore égal ? — Alors comment peut-on l'écrire et le travailler pour obtenir son articulation parfaite ?

Croche pointée - double croche - croche. Essayons de le faire en décomposant chaque temps en 3.

— Que se passe-t-il ? — La 1re note se prolonge sur le 2e tiers de temps tandis que la double croche rebondit sur le 3e. Battons chaque tiers de temps, lentement d'abord, puis atteignons progressivement le mouvement initial sans pour autant perdre de rigueur dans l'exécution de la cellule rythmique.

Le travail fait à propos de ce chant nous permet ainsi un rappel intéressant des caractères de la mesure ternaire ; le déchiffrage de 2 ou 3 exercices de solfège complète heureusement la leçon qui peut s'achever par l'audition d'un rondo de sonate à 6/8.



3) Enfin le centre d'intérêt d'un cours peut être l'explication d'une notion théorique, et, particulièrement en ce 2e trimestre de l'année de 4e, de celle de Mode.

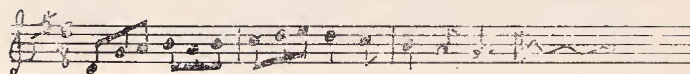
Faisons entendre quelques chants en mineur :

« Les marins de Groix »,

« Guignolot d'St Lazot »,

« Voici le moment venu » (Noël du Rouergue), et demandons aux enfants d'en déterminer le caractère. Ils trouvent ces airs mélancoliques. Nous disons qu'ils sont écrits en mineur.

Ecrivons une phrase simple au tableau

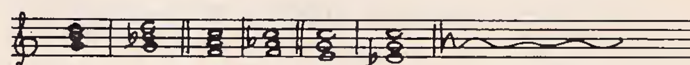


Chantons-la.

Répétons-la en baissant le si et le mi. Qu'observe-t-on ?



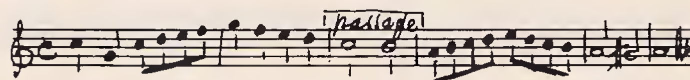
La mélodie a changé de caractère. On dit qu'elle a changé de mode. Faisons une expérience analogue sur un accord



en demandant, au signal, de baisser la 3ce. Le 1er accord est franc et joyeux. Le 2d est plus sombre : c'est un accord mineur.

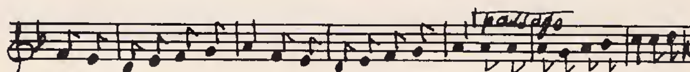
Jouons une succession d'accords : les mains se lèvent sur les accords mineurs.

Proposons une phrase dans laquelle il y a un passage du majeur au mineur, ex.



quand l'oreille reconnaît ce passage, la main se lève.

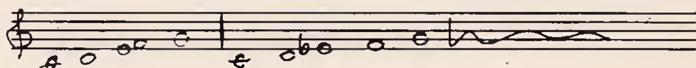
Etudions un chant : par exemple « la noce des oiseaux »



dans lequel on note le passage inverse du mineur au majeur.

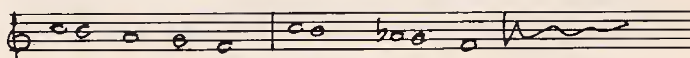
Les caractères respectifs des 2 modes sont donc maintenant bien définis. Il faut montrer la manière de déterminer un mode.

On joue les 5 premières notes d'une gamme :



Les élèves disent si la série est majeure ou mineure.

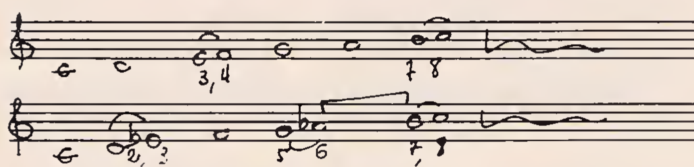
On fait le même exercice avec une gamme descendante



Dans la série montante, on devine dès la 3e note le caractère du mode choisi.

Dans la série descendante, c'est la 6e note qui nous renseigne. Ces notes sont appelées **modales.**

Ecrivons maintenant 2 gammes



Que remarque-t-on ?

— les demi-tons n'occupent pas la même place ;

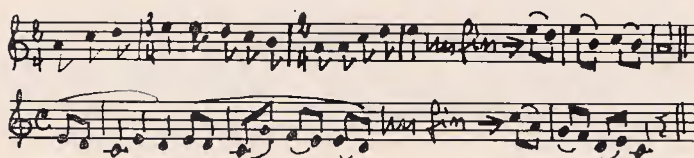
— les intervalles de 3ce et de 6te qui sont majeurs dans l'une sont mineurs dans l'autre ;

— l'intervalle de 2de augmentée du 6e au 7e degré confère à la gamme mineure un caractère très personnel.

On peut ajouter que la modulation d'une tonalité majeure dans la tonalité mineure ayant même tonique est aisée puisqu'elle se fait par le simple jeu des modales.

Il convient maintenant de montrer qu'à une gamme majeure correspond une gamme mineure formée des mêmes notes et inversement.

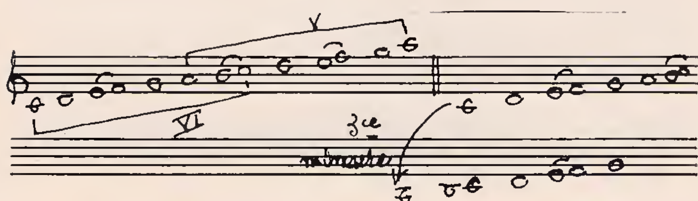
Voici 2 chants qui n'ont pas d'altération à la clé :



Comment trouver leur mode ?

Les enfants essayent d'abord de le déterminer à l'audition. Rappelons leur ensuite que les 3 notes de l'accord de tonique se trouvent généralement dans les premières et les dernières mesures, et que la dernière note est la tonique.

L'un des chants est en do majeur, l'autre est en la mineur. On dit que les deux gammes de do majeur et de la mineur sont **relatives.**

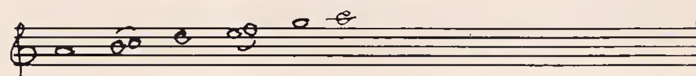


Quelques élèves réfléchis posent généralement la question suivante :

— cette gamme de la mineur qui est formée des mêmes notes que la gamme de do et n'a cependant pas le même « air », vient-elle aussi de 3 accords parfaits qui s'enchaînent ?

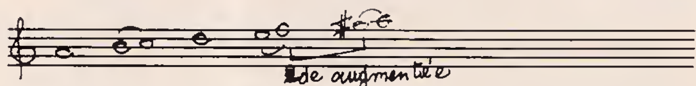
— oui, mais ces 3 accords parfaits sont construits par imitation de l'accord parfait majeur qui, seul, résulte du phénomène naturel de la résonnance.

Proposons alors de regarder de près la gamme de la mineur



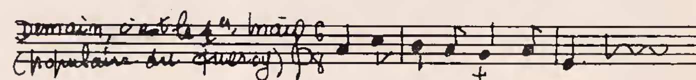
Qu'observons-nous ?

elle a 2 demi-tons ; elle n'a pas de note sensible ; son 7e degré se trouve en effet à un ton de la tonique



En élevant d'un demi-ton ce 7e degré on donne une sensible à la gamme mineure, mais cette altération reste accidentelle et ne figure pas à la clé. Nous trouvons du 6e au 7e degré l'intervalle de 2de augmentée dont nous avons déjà parlé. Ne craignons pas de le faire chanter à nos élèves ; son exécution ne demande pas plus d'effort vocal que la 3ce mineure.

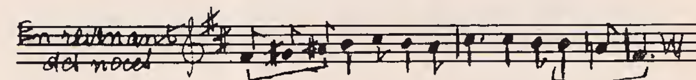
Il nous reste à montrer les 3 formes que peut revêtir le mineur. Nous le faisons à l'aide des exemples suivants :



chant populaire du Quercy, en la mineur, avec un 7e degré sous tonique : **mineur naturel**



chant populaire d'Aunis, en si mineur avec sensible : **mineur harmonique**



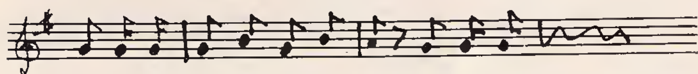
même chant, en si mineur, avec suppression de l'intervalle de 2de augmentée dans le dessin montant et descendant : **mineur mélodique.**

L'illustration des explications données à propos de la gamme mineure et des gammes relatives se fait par des exercices de solfège à une et deux voix, ou par l'étude de quelques phrases empruntées à des chants populaires ; c'est la pratique répétée et persévérante de l'analyse des textes musicaux qui est fondamentale : lecture de l'armature de la clé — recherche des toniques majeure et mineure — choix de la tonalité — explication des chiffres indicateurs de la mesure — analyse mélodique et rythmique de chaque phrase du texte.

La lecture au piano de l'exercice est suivie de l'étude proprement dite ; cette étude suppose l'exigence de chacun en ce qui regarde la justesse parfaite des intonations et le soin à porter à l'articulation des rythmes.

Dès la classe de 6e nous avons montré à nos élèves l'importance du 1er et du 5e degré de la gamme. En

parlant cette année des notes tonales et modales, de la note sensible, nous précisons la fonction que jouent également les 4e, 3e et 6e, et 7e degrés. Le 2e degré serait-il donc un parent pauvre ? Eh bien non ! Choisissons parmi les chants que nos élèves connaissent et dont voici un exemple



une phrase dans laquelle nous pouvons montrer que le 2e degré complète parfaitement la dominante en ménageant, comme elle le fait, un demi-repos dans la phrase.

Tous les degrés de la gamme ont donc un rôle à jouer. Encadrons leurs noms :

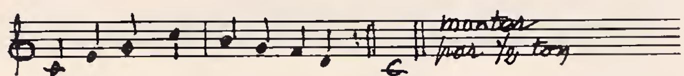
TONIQUE	SUS TONIQUE	MEDIANTE	SOUS DOMINANTE
DOMINANTE	SUS DOMINANTE	SENSIBLE	TONIQUE

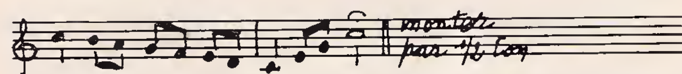
En conclusion on peut dire que la découverte progressive de ces nouvelles connaissances maintient en éveil l'intérêt des élèves pendant toute le trimestre.

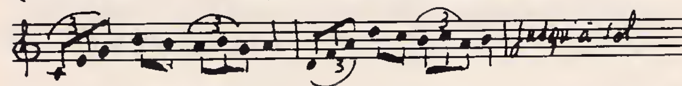
La méthode qui consiste, comme nous venons de le voir, à conduire la leçon autour d'un thème central est bonne. Cependant elle n'est pas toujours possible, voire même opportune, et l'on peut aussi bien dissocier les exercices. Cela dépend en grande partie de la qualité des élèves auxquels on s'adresse.

⁂

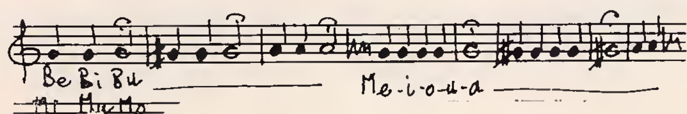
Le travail en solfège a fourni l'occasion d'exercices de culture vocale. Je pense qu'il est souhaitable d'ajouter quelques vocalises de souplesse, toutes nouvelles pour nos élèves, et dont voici 3 exemples







et de proposer un travail d'articulation sur des sons posés



⁂

La dictée doit rester simple et étroitement liée à l'exercice de solfège dont elle est l'application.

Le ton est donné, le mode laissé à l'appréciation des élèves.

On introduira dans chaque dictée un des éléments ayant fait l'objet de la leçon du jour : par exemple, l'intervalle de 2de augmentée, la modification d'une modale, ou des deux, la correction du mineur harmonique dans un dessin mélodique montant, ou dans un mouvement descendant, la modulation à la 5te supérieure ou inférieure par l'apparition de la note caractéristique du ton dans lequel on passe.

Les élèves sont prévenus, chaque fois, de la difficulté qu'ils vont rencontrer. Ils peuvent ainsi, en même temps qu'ils se laissent guider par l'oreille, réfléchir, et chanter ou écrire sans erreur les courtes phrases qui constituent la dictée.

⁂

Histoire de la musique.

On se rappelle que le 1er trimestre s'est achevé avec la présentation de l'œuvre de Rameau. Continuons notre étude de la forme opéra en analysant quelques passages empruntés à l'œuvre de Gluck.

L'ouverture d'Iphigénie en Tauride, si dramatique dans sa concision, l'air « Divinité du Styx » et le chœur d'imploration d'Alceste, la scène des Champs Elysées d'Orphée, cette dernière à laquelle la flûte confère tant de sérénité et de transparence, une luminosité si paradisiaque, sont des pages qui permettent de dégager les grands traits de sa réforme de l'opéra tels qu'il les précise lui-même dans la préface d'Alceste. Nos élèves seront sensibles à sa langue musicale souple, évocatrice de l'atmosphère du drame, harmonieusement belle, pleine, riche, et le rôle expressif qu'il confère aux instruments de l'orchestre.

Après cela abordons l'étude des grandes formes instrumentales du XVIIIe siècle ; essayons de le faire d'une manière simple, claire, attrayante, à travers l'œuvre des compositeurs allemands de cette époque.

Nous commencons par la fugue. Après en avoir donné le schéma au tableau, choisissons une des fugues du 1er livre du « Clavecin bien tempéré ». Ecoutons-la. De cette 1re audition, les élèves retiennent généralement le rôle prépondérant du sujet. Nous en profitons pour dire — et redire — que la fugue est écrite sur une seule idée musicale. L'analyse des entrées successives de l'exposition avec sujet, réponse et contre-sujet, puis de la suite de « jeux » sur ces éléments pour le divertissement, et enfin de la coda, sont l'objet de la 2e audition. Présentons ensuite le prélude, écrit probablement dans la forme simple d'une grande cadence sur laquelle se meut un dessin continu. Nos élèves sont alors à même d'écouter l'œuvre une dernière fois dans sa totalité en essayant simplement de jouir de l'entremêlement merveilleux des voix de la fugue d'où se dégage tant de vie et de chaleur humaine. Bach ne respecte pas toujours le plan de la fugue d'école. Nous pouvons en donner un exemple avec la « toccata et fugue en ré mineur » pour orgue, fugue qui ne contient pas moins de 8 divertissements, merveilles de combinaisons d'écriture, prodigieux détours de

l'imagination du maître dans un cadre aussi formel et sans qu'il s'éloigne pour autant des principes d'unité tonale et rythmique.

Afin de compléter la connaissance de Bach, écoutons des extraits d'une Passion, ou de l'oratorio de Noël, ou du Magnificat, toutes œuvres où s'inscrit la vie du chrétien qu'il était et où l'on peut déceler à la fois la tendresse de son cœur dans ce qu'elle a de plus pur et de plus profond (airs), la grandeur de son âme (chorals aux lignes dépouillées, si émouvants par leur vérité expressive, leur plénitude harmonique et leur éloquence) sa puissance de suggestion dans les chœurs descriptifs qui sont toujours d'un effet saisissant.

Bach se livre à nous tout autant dans sa musique instrumentale. Proposons un mouvement de concerto pour clavecin ou pour violon, un « brandebourgeois » (le 2e par exemple, assez court, et dont on peut entendre les 3 mouvements), et montrons que là encore, tout est extraordinaire, unique et merveilleux, qu'il s'agisse, dans un mouvement vif, de souligner la vigueur des rythmes et le relief des dessins, dans un mouvement lent, le rayonnement de sa sérénité méditative, et partout l'étonnante maîtrise avec laquelle il manie les timbres des instruments de l'orchestre.

⁂

Il y a plus d'un point commun entre Bach et Haendel, mais ils s'opposent aussi à maints égards.

Choisissons quelques passages de la « Water music », des extraits d'un concerto grosso, d'un concerto pour orgue et orchestre, d'un oratorio (air et chœur) et dégageons les traits essentiels de son génie, qui, influencé par les styles français et italien dont il a de l'un la netteté sobre et dépouillée du discours, de l'autre l'art de traiter la voix humaine et la pureté des lignes mélodiques, n'en reste pas moins allemand par la plénitude de l'harmonie, le goût des grandes architectures, des fugues monumentales.

Pour nos élèves, Haëndel est un musicien plus « facile », sans doute parce que, moins intérieur que Bach, il provoque une enthousiasme entraînant ; en effet son rythme est simple, presque élémentaire, son harmonie, consonante, moins subtile, sa facilité mélodique sans détours ; de plus la majesté puissante de ses chœurs, les oppositions de volume sonore qui caractérisent son orchestre en font un peintre de grandes fresques qui entraîne par sa force calme ou somptueuse.

Pour faire connaître Haydn à nos élèves présentons une sonate, un mouvement de quatuor, de concerto, de symphonie, et donnons quelques idées claires sur ces grandes formes de musique instrumentale avant d'indiquer l'apport de ce musicien dans leur évolution. Si l'expression « musique pure » a jamais trouvé son emploi, c'est bien au sujet de l'œuvre instrumentale de Haydn. Nulle autre n'est plus exempte de « pittoresque » mais on y admire la générosité de la pensée créatrice et ce même don de la vie qu'a celle de Bach ; nulle n'est moins confidentielle, ce qui ne veut pas dire dénuée de profondeur, mais celle-ci n'est que musicale.

C'est le 1er mouvement d'une sonate ou d'une symphonie, souvent introduit par un prélude lent, qui contient le plus de substance musicale. Il importe d'en faire l'analyse et de montrer que l'originalité de ce mouvement par rapport à une fugue c'est d'être écrit sur 2 thèmes, différents comme caractère, structure et tonalité, la présence de ces 2 idées dissemblables produisant le contraste qui est la loi même de la vie.

On peut écrire au tableau le plan d'un allegro de sonate, puis, dans le passage que nous avons choisi de faire entendre, attirer l'attention des élèves sur l'exposition des idées et leur développement et faire ressortir le sens très délicat que possède Haydn de la proportion et de la symétrie. Et s'il s'agit d'un mouvement symphonique, montrer que c'est surtout l'invention des rythmes et leur force agissante qui confère à sa musique une valeur impérissable.

L'audition d'extraits de « la Création » ou des « Saisons » n'est pas à négliger. En effet les oratorios de Haydn valent par le sens de la nature, l'écriture chorale qui s'inspire de celle de Haëndel et l'équilibre entre les voix et l'orchestre qui est magistral.

Si nos élèves ont été des auditeurs actifs, c'est-à-dire s'ils ne se sont pas contenté d'entendre, mais ont **écouté,** ce qui est bien différent, ils constateront avec joie qu'ils sont capables de reconnaître les pages de musique que, vers la fin du trimestre, nous leur demanderons d'attribuer à chacun des maîtres dont ils ont découvert le génie propre.

⁂

En même temps que nous nous sommes efforcés, par le disque, de situer la personnalité des compositeurs étudiés, nous avons fait travailler quelques airs ou chœurs tirés de leurs œuvres.

De Gluck, le chœur des prêtresses d'Iphégénie en Tauride.

De Bach, la partie de soprano d'un choral, le piano jouant l'harmonie, et un air : par exemple « Auprès de toi, j'irai sans crainte », celui-ci non seulement parce que toute la tendresse humaine s'exprime avec une joie sereine devant l'image de la mort, mais parce que pour le bien chanter il faudra que nos élèves sachent conduire leur souffle, assouplir leur diction, soigner le legato, toutes choses qui sont génératrices de progrès.

De Haëndel, l'air de Serse, avec le beau récitatif qui le précède.

De Haydn, l'air du laboureur, tiré des « Saisons ».

⁂

Ainsi, dans la mesure ou rien ne nous aura empêchés de réaliser notre programme de travail pour le second trimestre, il nous restera à présenter à nos élèves au cours du trimestre suivant Mozart et Beethoven et leur admirable trésor de musique.

NOUVEAUTÉS 1968

J. JAMIN

HISTOIRE DE LA MUSIQUE. Nouvelle édition. **100 pages d'illustrations.**
Index alphabétique. Index chronologique. Complément indispensable des solfèges ne comportant pas d'Histoire de la Musique.

1 livre de poche, 208 pages .... **7,20 F**

A. LEVALLOIS

MUSIQUE A TRAVERS CHANTS. Enseignement progressif de la Musique par le texte.
Chants et exercices à une et deux voix avec accompagnement de flûte à bec et percussion.
Illustration de G. Beuville.

Vol. I .... **11,70 F**

Nouvelles séries de la collection « Les instruments de Musique en Couleurs » :

LES INSTRUMENTS ANCIENS

7 planches 27 × 34 (Le Clavecin - l'Orgue positif - Le Chitarrone - Le Luth - La Flûte à bec
Le Cornet à bouquin - Le Serpent)

Chaque planche .... **2,05 F**

LES INSTRUMENTS EXTRA-EUROPEENS

7 planches 27 × 34 (L'Orchestre Gamelan (Indonésie) - La Vina (Inde) - Le Koto (Japon)
L'Orgue à bouche (Chine) - Le Rebab (Maroc) - Le Balafon (Afrique) - Le Wankar et la Syrinx (Bolivie)

Chaque planche .... **2,05 F**

NOUVELLES METHODES

Chant, Flûte à bec
Percussion

M.T. GAERTNER

TROIS NOELS ANCIENS, pour Instruments à Percussion et flûte à bec .... **5,00 F**

LEVALLOIS, LE TOUZE, LIGISTIN

LES CAHIERS DE L'ORCHESTRE, flûte à bec et percussion avec chant.
1er vol. Chansons françaises I. — 2e vol. Chansons françaises II.
3e vol. Chansons d'Europe I. — 4e vol. Chansons d'Europe II.

Chaque vol. .... **7,19 F**

MIAILLE

DIVERTISSEMENTS AUTOUR DE CHANTS POPULAIRES, pour voix et instruments : flûte à bec, carillon, xylophone, guitare (ou luth), percussion. Pour exécutant de 9 à 13 ans.
Ce livre est une invitation à la musique d'ensemble. Il est fait pour tous les jeunes amateurs, même les non-initiés.

Le volume .... **15,70 F**

Ed. & A. PENDLETON

REFLETS FOLKLORIQUES, pour chant, percussion et flûte à bec, en 2 volumes.

Chaque vol. .... **9,75 F**

WIDIEZ

METHODE, facile et progressive de pipeau ou de flûte douce .... **9,00 F**

WUYTACK

BOLERO, orchestration basée sur des instruments à percussion .... **6,00 F**
COLORES. 6 Pièces pour instruments à percussion .... **6,00 F**
Disque, 33 tours, 17 cm, enregistrement de Colores et Boléro .... **11,10 F**

" Dieu à fait l'homme comme un épi de blé ;
sa tige est fragile, et se tourmente au moindre souffle,
mais son grain est excellent. "

A. de CHATEAUBRIAND (Les Natchez)

CÉRÈS ET EUTERPE

par O. CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri-IV

L'épi de blé est, selon F. Chamoux, l'emblême de la cité de Métaponte, ville de Lucanie, sur le golfe de Tarente. Cet épi symbolise la fertilité du sol italien, qui remplissait d'admiration le paysan grec. Le Phénix est l'oiseau de légende auquel se rattache le feu. A la place de l'oiseau réduit en cendre on trouve un ver ; de ce ver un Phénix nouveau naîtra. Les plumes du Phénix font penser à celles de l'aigle ; son plumage brille sous l'éclat du soleil. Le mythe du phénix fut populaire à l'époque chrétienne, comme symbole de la résurrection.

Déjà dans le mythe grec, l'oiseau s'attarde près des grains et des fruits au lieu de rapporter l'eau demandée par Apollon. L'expression Phénix de Métaponte utilisée par Matila C. Ghyka, fait ainsi allusion à l'oiseau et au blé.

Il existait, en Egypte, des dieux particuliers pour les céréales. Au livre des Morts, Osiris déclare : « Je vis comme le dieu grain, NEFRI ; je suis le blé (BEDET) ». Le Nil croît, déborde, puis diminue. Le blé sort du sol, verdit, pousse en épi doré, et meurt coupé par la faucille. Puis, il est démembré par le fléau, est broyé sous la pierre qui le met en farine. Puis le cycle recommence ; dans la terre féconde, le blé enseveli germe et surgit à nouveau à la lumière. En Grèce, l'année se rythmait d'après les grandes fêtes astronomiques. La célébration des mystères de Cérès réunissait les initiés de tous les degrés, hommes et femmes. Les jeunes filles jouaient de la lyre ; les femmes mariées exécutaient des chœurs avec strophes et antistrophes.

Les mystères rattachés au culte de Cérès-Demeter passaient pour avoir été institués par la déesse elle-même. A l'initié, c'est-à-dire au myste, on évoquait la quête douloureuse de Cérès errant à la recherche de Perséphone. On présentait au public un épi de blé. Il y avait pour Cérès des représentations de drames liturgiques. L'épi en est son fruit. C'est la passion du grain qui disparaît puis rejaillit au moment de l'été, à un mois déterminé par la latitude et la longitude, donc différente en Grèce et en Egypte.

Osiris est aussi l'esprit du grain, et son union avec Isis est la représentation de l'union de la terre et de l'eau.

Plutarque, dans son traité d'Isis et Osiris, montre que l'emploi du sistre, dans les sacrifices, a une raison sacrée. « Il faut que les choses se secouent et ne cessent jamais de remuer, et quasi s'éveillent et se croulent. » (cité par Lévy Strauss - Du Miel aux cendres, p. 347). On prétend, en effet, qu'au bruit des sistres, Typhon est détourné, et mis en fuite. » Qui est Typhon ? C'est Seth, ennemi d'Isis. C'est le fils du Tartare à corps de serpent, démon « sans tête ». Il est représenté avec des yeux sur les épaules. Il symbolise la sécheresse et par voie de conséquence ce qui est frappé de stérilité.

Il ne faut pas oublier que le soleil est cause d'aridité, de sécheresses. « Le mot aridité désigne l'état de ce qui manque d'eau et... s'apparente aux images de la steppe et du désert ». Les lourds épis de blé, pour mûrir, ont besoin d'eau mais aussi de soleil. Mais le flot des sécheresses peut déferler sur l'âme fervente et la nuit des sens entraîne insipidités et vides. Si l'âme en sort purifiée de maints défauts et de biens moraux, comme l'épi de blé, l'âme est faible. Il y a les brusques orages, les sautes de vent. La musique soigne l'âme. C'est la thèse orphique. La théorie pythagoricienne des nombres est née de la musique. Pythagore était orphique. C'est Pythagore qui découvrit les lois permettant d'établir des relations entre les cordes et les nombres. Xenakis nous rappelle que dans l'antiquité, la musique devint une branche des mathématiques. Les mathématiques permirent d'aborder « l'astronomie, d'inventer la théorie des sphères, la théorie de la musique des sphères de l'harmonie des sphères qui a vécu jusqu'à Képler ».

Si un champ de blé a un caractère géométrique, c'est par les tiges de l'épi qui se courbent sous l'effet du vent qui les fait chanter. On se rappelle la célèbre légende du roi Midas qui adjugea la victoire à Pan, son ami, contre Apollon dont les chants et la lyre ne

furent pas de son goût. Midas fut alors condamné à porter des oreilles d'âne qu'il eut soin de cacher grâce à un bonnet phrygien. Son barbier, seul dépositaire d'un secret aussi lourd à porter, fit pour s'en soulager, un grand trou dans la terre et dit à voix basse, en y approchant la bouche « Le Roi Midas a des oreilles d'âne ». Après que le trou ait été refermé, des roseaux poussèrent à cet endroit et, agités par le vent firent connaître aux quatre points cardinaux, le secret du barbier.

En Egypte, lorsqu'on voulait confier une vérité nouvelle, on choisissait un langage figuré tels que les hiéroglyphes et cette vérité ne s'adressait qu'à une petite société d'initiés. Moïse fut instruit dans les sciences égyptiennes et selon Schiller on constate une analogie frappante entre les mystères et les lois que Moïse donna à son peuple.

Beethoven qui s'intéressa, dit-on, aux mystères de Samothrace, fait danser, dans le 3e mouvement de la Pastorale, des paysans et les Autrichiens n'eurent aucune peine à reconnaître dans l'allegro à 3/4 une imitation de la danse nationale (du moins dans la première partie) du peuple autrichien. Selon J. et B. Massin, Beethoven avait cherché à copier les « pauvres gens » musiciens de village qui « s'endorment en jouant laissant s'éteindre parfois, ou se taire, leur instrument ». Gounod, dans « Mireille » a consacré une partie de son opéra, le quatrième acte, à des chœurs de moissonneurs.

« Les Saisons » de Haydn est un bel hommage à la Nature et un chœur exprime la gaieté des paysans chargeant leurs chariots de gerbes éclatantes, coupées dans la campagne de la Basse-Autriche où il a passé de longues années. « La Belle Meunière » de Schubert est un cycle de lieder et le drame qui s'y noue trouve dans le décor champêtre, un cadre où résonne le cor du chasseur et s'élance la chanson du torrent.

Nous ne sommes pas loin du menuet de Haydn où « le contentement de l'agriculteur devant une abondante moisson » précède celui qui plonge l'homme dans les joies de l'automne. Schubert, quant à lui, y trouve la saison idéale. C'est celle où, en 1823, il écrit, en un soir, trois des lieder de la « Schönemüllerin ». Le Ruisseau symbolise le jeune apprenti meunier ; le moulin qui va moudre le grain est le symbole du travail et celui de l'amour ; et le vert est la couleur de l'espérance ; c'est la couleur du ruban avec lequel le meunier accroche son luth au mur, luth avec lequel il exprime sa passion, son inquiétude, son impatience. Le bleu des bleuets que le meunier offre à la meunière est le reflet d'un ciel d'où vient toute richesse et ces fleurs qui ne peuvent se mêler à la zizanie, cette mauvaise herbe qui pousse dans le blé ou à l'épine vinette, petite baie rougeotte qui le gâte car sa présence contribue à la propagation de la rouille des céréales.

Le « Chant de la Terre » de Gustave Mahler, choisit aussi cette saison qui est représentée par la voix grave du contralto.

Les chansons populaires se rapportant au blé sont nombreuses : La Chanson du Blé, de Pierre Dupont : « C'est par grand soin et grand courage qu'on fait aux champs venir le blé. » Il y a « La Bonne Terre » de Vincent d'Indy. On remarquera que le laboureur peut être pauvre quand le moissonneur est riche, ce qui est dans l'ordre des choses. Les Briolages (« Oh ! j'ai piqué mon rouge, mon jaune et puis mon blanc allons eh ! ») deviennent rares, d'autant que les tracteurs se sont répandus avec une vitesse qui n'a d'égale que leur lenteur. Le laboureur avait la voix pleine et sonore qui savait trembler et soutenir indéfiniment les notes graves et lentes du chant primitif. Sa voix pouvait porter à une lieue de distance. Ses six bœufs étaient interpellés d'une seule haleine : « Ca, Gaya, Sarzé, Guivé, Fauviau, Charbonniau, Varmé, Cerison, Morin, Rossigneu, Chatain, — Eh ! Eh ! Eh ! mes maignons. Eh ! mes valets allons ! » Et ainsi, les valets tiraient la charrue. « C'est une sorte d'incantation à caractère sacré ». Il semble que ces briolages eurent plus de succès dans le pays de Cholet, au sud d'Angers, le Thouarsais, dans une partie du Marais Vendéen. Dans la Nièvre, on y fait allusion au petit vent de galerne pour appeler le beau temps. Ce qui rappelle ces rogations que le village récitera pendant une neuvaine pour appeler la pluie, quitte à recommencer, s'il pleut trop, pour demander aux éléments de la modération.

Au printemps, on plante les graines et certaine ballade « The seeds of Love » fait allusion aux graines de l'Amour. Le temps du briolage est passé. On ne chante plus « Mon cadet, mon joli, mon taupin, mon paillau. Eh là, eh ! » Les arbres poussent, hauts, et les feuilles croissent, vertes. « Le temps s'en va et passe, mon amour, le temps s'en va et passe, que vous et moi avons vu passer. »

Chants des Moissons

Meunier, Meunier	- Maine
Ah ! Je m'en vais dedans les Iles	- Hte-Normandie
Ah ! Salut à la Bourgeoise (qui est une chanson de la Gerbe, après le battage)	- Normandie
Voilà la Saint-Jean	- Bas-Maine (Chant de dépiqueurs)
N'allez pas au bois Si je savais voler	- Guyenne
Chant de fête après la moisson	- Haut-Quercy

« La moisson levée, se faisait la cérémonie de la Garbo-Baudo (Gerbe rousse) nommée Soulence dans d'autres parties de la région. Une grosse gerbe enrubannée était processionnellement portée et offerte à la maîtresse du domaine. Le cortège était parfois précédé d'un musicien rustique jouant l'air approprié, différent suivant les régions. Les gens chantaient. Dans certains endroits, c'était simplement un bouquet des plus beaux épis un rameau (romel) qui était porté et offert à la jeune fille de la maison ». (Chant : Qui le lui portera ?) par exemple à Payrac dans le Lot. -

Quercy Noir. « Ensuite, l'on mangeait la traditionnelle omelette aux oignons, et l'on buvait à sa guise, célébrant ainsi la fin des moissons ». (J. Canteloube - Anthologie des Chants Populaires Français - Ed. Durand). Il y avait aussi des chants de faucheurs, de meuniers :

« Là-bas, vers la rivière » - Haut-Quercy
« Quand le meunier est à moudre »
« L'Antoine » - Haute-Auvergne
« Tu as mangé mon blé » - Basse-Auvergne.

Bibliographie :

COMMELIN P. : Mythologie Grecque et Romaine (Garnier, Paris).

MASSIN (J. et B.) : Ludwig van Beethoven (Club du Livre français, 1967).

P.L. de la TRINITE : Sèche et obscure nuit de la Contemplation (Desclée de Brouwer).

PRSYLUSKI : La Grande Déesse (Payot, Paris, 1950).
SCHILLER : La Mission de Moïse.

Pour un enseignement musical moderne, actif

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES

12, avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e C.C.P. PARIS 1360-14

présentent...

Michel VERGNAULT

JOUONS ET CHANTONS

Cahier d'initiation vocale et instrumentale active (n° 1) .... 3,00 F
Chants populaires très simples accompagnés de flûtes à bec, instruments à percussion, tambourin, xylophone, wood-block.
Un fascicule qu'il faut utiliser et faire connaître !

POUR LA FLUTE A BEC

Georges AUBANEL

DOUZE AIRS A CHANTER ET A DANSER

de J.-J. MOURET

transcrits pour 2 flûtes à bec soprano .... 4,50 F

SEPT DIVERTISSEMENTS

pour 2 flûtes à bec soprano avec guitare ou piano ou harpe . 4,50 F

Max PINCHARD

FIORETTI

12 pièces monodiques pour flûte à bec soprano .... 4,50 F

FLORILEGE

9 pièces pour 2 ou 3 flûtes à bec soprano .... 4,50 F

Paul ARMA

MUSIQUE POUR DEUX FLUTES A BEC

9 pièces rythmiques .... 4,50 F

Pierre PAUBON

DU MENUET A LA RUMBA

8 pièces à deux voix .... 4,50 F

METHODE DE FLUTE A BEC

Doigtés modernes et anciens, nouvelle édition augmentée.

LES EDITIONS OUVRIERES
qui diffusent désormais
LES EDITIONS GALLIARD - STAINER & BELL, AUGENER de Londres, LES EDITIONS GALAXY de New York
présentent
des Collections orchestrales spécialement étudiées pour des formations variées, de divers degrés de difficultés pour

Ensembles de débutants,
Ensembles de moyenne force,
Ensembles de bon niveau,
Ensembles confirmés,

œuvres de LULLY, PURCELL, BACH, HAENDEL, MARIN-MARAIS, COUPERIN, CORELLI, VIVALDI.

CATALOGUE GENERAL SUR SIMPLE DEMANDE.

L'ASTRÉE

Collection de Musique instrumentale classique publiée sous la direction de Max PINCHARD

Les meilleurs spécialistes français de la Musique classique : Laurence Boulay, Françoise Petit, France Vernillat, Bernard Wahl, Frédéric Robert... vous présentent un choix d'œuvres de haute qualité, de divers degrés de difficultés, propres à renouveler le répertoire des classes instrumentales, des examens, des concours, propres à éveiller les jeunes musiciens aux joies de l'Art Musical.
Oeuvres de : André Campra - Michel Corrette - de La Lande - Xavier Lefevre - Marin-Marais - Simon Balicourt - Francesco Bonporti - Jean-Louis Duport.
Pour flûte ; hautbois ;clarinette ; violoncelle avec accompagnement de piano ; pour clavecin ; guitare ; harpe.
Catalogue sur simple demande.

Max PINCHARD

A LA RECHERCHE DE LA MUSIQUE VIVANTE

VOL. I, EPOQUE CLASSIQUE

20 chefs-d'œuvre analysés et commentés, 1 volume 13 × 21, 180 pages. Illustré de très nombreux exemples musicaux .. 12,00

INTRODUCTION A L'ART MUSICAL

2e EDITION REFONDUE

« L'auteur répond sous une forme vivante et concrète aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'art musical ».
1 volume 10,80

Paul PITTION

LA MUSIQUE ET SON HISTOIRE

Les Musiciens - Les Œuvres - Les Epoques Les Formes

TOME I

Des origines à Beethoven .... 20,00 F

TOME II

Après Beethoven .... 30,00 F

AVIS DE CONCOURS

SESSION DU C.A.E.M. en 1969

Les épreuves des examens (1re partie) et concours (2e partie) se dérouleront à partir des dates suivantes :

1re partie : 2 mai 1969,

2e partie : 2 juin 1969.

Les épreuves auront lieu exclusivement à Paris.

Les registres des inscriptions sont ouverts en France, au secrétariat de chaque académie, ainsi qu'au siège des missions culturelles des ambassades de France à Alger, Tunis et Rabat jusqu'au 14 février inclus.

Les candidats en résidence dans les pays suivants s'inscriront au secrétariat des académies ic-après désignées :

Lieu de résidence	Académie recevant les inscriptions
Asie	Aix
Orient et Moyen-Orient, Viet-nam, Madagascar	Aix
Afrique (à l'exception de l'Algérie, Maroc, Tunisie), Espagne, Portugal, Amérique du Sud	Bordeaux
Amérique du Nord	Caen
Italie, Europe du Sud	Grenoble
Grande-Bretagne	Lille
Allemagne, Europe du Nord	Strasbourg
Autriche, Europe Centrale	Lyon

Constitution des dossiers

Une notice individuelle comportant la demande d'inscription, datée et signée.

Les candidats doivent compléter avec soin toutes les rubriques de la notice : la nature de la fonction exercée par le candidat devra notamment être indiquée avec précision (maître auxiliaire, adjoint d'enseignement, délégué rectoral, stagiaire ou titulaire, etc.), ainsi que l'établissement dans lequel il enseigne.

Un extrait de l'acte de naissance datant de moins de trois mois. Sont dispensés de la production de cette pièce les fonctionnaires titulaires ou stagiaires, ainsi que les délégués rectoraux.

Un extrait du casier judiciaire datant de moins de trois mois. Sont dispensés de la production de cette pièce les fonctionnaires titulaires ou stagiaires, ainsi que les délégués rectoraux.

Un engagement quinquennal : (sur la notice d'inscription, page 3).

Un certificat médical délivré par un médecin de médecine générale assermenté constatant que l'intéressé n'est atteint d'aucune maladie ou infirmité incompatible avec l'exercice de ses fonctions et, de plus, qu'il n'est atteint ni de tuberculose, de cancer, ou de maladie mentale, ni d'une maladie contagieuse. En cas de succès au concours, l'admission des candidats sera subordonnée à l'avis de la commission médicale prévue par le décret du 1er juillet 1942 fixant les conditions d'aptitudes physiques aux fonctions d'enseignement.

Sont toutefois dispensés de produire ce certificat :

— les membres titulaires de l'enseignement public,

— les maîtres auxiliaires, délégués rectoraux, délégués ministériels, les maîtres de l'enseignement privé exerçant dans les établissements placés sous contrat, sous réserve :

a) qu'ils joignent l'attestation des services du rectorat indiquant le lieu et la date à laquelle ils ont subi la visite médicale prévue par le décret du 1er juillet 1942 ;

b) qu'ils n'aient pas eu d'interruption de service supérieure à 4 mois depuis la visite médicale.

Les candidats ayant dépassé la limite d'âge et qui n'appartiennent pas aux cadres de l'enseignement public fourniront des certificats d'exercice pour justifier de leurs services universitaires et une copie des pièces officielles délivrées par l'autorité militaire, en ce qui concerne les services militaires. Ils fourniront une fiche d'état civil pour justifier de leur situation de famille.

Quatre enveloppes timbrées dont trois seulement seront jointes au dossier transmis au ministère.

Un **curriculum vitæ** détaillé.

Observations diverses

La limite d'âge des candidats aux fonctions d'enseignement dans les lycées classiques, modernes ou tech-

niques et les écoles normales primaires a été fixée à 40 ans par le décret n° 67-1099 du 13 décembre 1967.

Les aveugles et grands infirmes pourront se présenter aux concours de recrutement dans les disciplines précisées par les arrêtés du 27 juillet 1959 (B.O. n° 19) et du 22 juillet 1964 (B.O. n° 31) sous réserve d'avoir été reconnus aptes à exercer des fonctions d'enseignement par la commission prévue par l'arrêté du 27 juillet 1959 (J.O. du 29 juillet 1959 - R.M.F. n° 19).

Les dispositions de l'article 5 du décret du 10 mars 1964 modifié par le décret du 12 avril 1965 relatif aux maîtres contractuels et agréés des établissements d'enseignement privé sont applicables au certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral.

Les dossiers seront constitués conformément aux indications précisées plus haut.

Les dispositions de l'article 18 du décret du 10 mars 1964 suivant lesquelles aucune limite d'âge n'est opposable aux maîtres contractuels ou agréés en fonctions à la date de la publication du décret sont applicables pour la dernière fois aux concours de la session de 1969 ; en cas de succès au concours, les intéressés ne pourront exercer que dans un établissement sous contrat d'association.

Les candidats joindront à leur dossier d'inscription une pièce justificative de leur qualité de maître contractuel ou agréé à la date du 10 mars 1964 et un certificat d'exercice pour la présente année scolaire.

VILLE DE CAEN

Ecole Nationale de Musique

Deux concours sur épreuves sont organisés par la Ville de Caen, en vue du recrutement **d'un Directeur de Chorale,** Animateur de Maîtrise et Professeur de Solfège Supérieur, et **d'un Professeur de Violon** stagiaires.

Les demandes de renseignements et les candidatures seront reçues dès maintenant à l'Hôtel de Ville (Bureau du Personnel).

VILLE DE DIGNE

Un concours sur titres et sur épreuves est ouvert pour le recrutement d'un Directeur au Conservatoire de Musique de Digne, chargé de la direction de l'Harmonie municipale. Les candidats devront obligatoirement jouer d'un instrument à vent (bois ou cuivres) qu'ils devront enseigner. Les épreuves auront lieu au Conservatoire d'Aix-en-Provence le 23 janvier 1969.

Pour tous renseignements, s'adresser à Monsieur Pierre Villette, Directeur du Conservatoire d'Aix-en-Provence.

VILLE D'AIX-EN-PROVENCE

Des concours sont ouverts pour le recrutement de quatre professeurs : violoncelle, cor-solfège, percussion-solfège et clarinette ; ils auront lieu au Conservatoire d'Aix les 29, 30 et 31 janvier 1969.

Pour tous renseignements, s'adresser à la Mairie d'Aix-en-Provence (bureau du personnel) ou au Directeur du Conservatoire d'Aix.

VILLE DE NEVERS

Un Concours sur Epreuves est ouvert au Conservatoire Municipal de Musique de Nevers en vue de procéder à la nomination :

— d'un Professeur de Solfège Spécialisé devant en outre assurer l'Accompagnement des Classes d'Instruments pour compléter son temps ;

— d'un Professeur de Piano et Lecture à Vue.

Ces deux postes sont des emplois permanents comportant un service hebdomadaire de 16 heures de cours, rémunérés sur la base de l'échelle indiciaire brute 300-585, traitement brut mensuel pour un célibataire stagiaire : 1 214,54 F (indemnité de résidence comprise).

Les épreuves auront lieu le Samedi 11 janvier 1969, à partir de 8 h 30 au Conservatoire Municipal de Musique de Nevers, 5, rue de la Basilique.

Programme des épreuves

— **Professeur de Solfège Spécialisé et Accompagnement au Piano :**

I. - Solfège :

a) Lecture à première vue, chantée d'un texte manuscrit, comportant les différentes clefs musicales ;

b) Dictée mélodique à une voix, comportant également six mesures à deux et trois voix ;

c) Dictée rythmique à une partie ;

d) Lecture à première vue d'une pièce rythmique non chantée ;

e) Lecture à première vue de l'accompagnement d'une leçon de solfège, chantée par un élève solfégiste.

Seuls les candidats qui auront obtenu la majorité absolue des suffrages seront admis à participer aux épreuves suivantes :

II. - Lecture à vue (instrumentale) :

Lecture à première vue de l'accompagnement d'une pièce instrumentale.

III. - Examen pédagogique :

Cours à faire à des élèves de solfège, appartenant à divers niveaux qualitatifs allant du cours préparatoire au cours supérieur, avec les jeunes solfégistes nécessaires en l'occurence.

— **Professeur de Piano et Lecture à vue :**

I. - Exécution instrumentale :

a) Variations et fugue sur un thème de Haendel - op 24 de Brahms (intégrale avec seulement les reprises indispensables) ;

b) Ganharadvani 19e étude de Karnatique - 4e cycle de Jacques Charpentier, Ed. Leduc.

Ces pièces devront être exécutées de mémoire.

Seuls les candidats ayant obtenu la majorité des suffrages seront retenus pour la suite des épreuves.

II. - Lecture à première vue :

Lecture à première vue d'une pièce manuscrite difficile.

III. - Pédagogie :

a) Cours à faire à des élèves appartenant à différents niveaux qualitatifs scolaires ;

b) Questions posées par le Jury concernant l'instrument, sa technique, son histoire.

Ce concours est ouvert aux Français jouissant de leurs droits civils et politiques, âgés de 21 ans au moins et de 45 ans au plus au 1er janvier de l'année du concours.

Les candidats masculins devront se trouver en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'armée.

La prise de fonction pour les candidats retenus se fera le 15 janvier 1969.

Les demandes de renseignements et de participation au concours devront être adressées à M. le Maire de Nevers, Service des Affaires Culturelles.

La liste des candidatures sera close le 9 janvier 1969.

ERRATA

N° 153 - Décembre 1968 - Page 26/106,
Supprimer : **Toulouse - Lycée St-Germain.**

A la liste des Etablissements dans lesquels fonctionne une préparation au baccalauréat option « Arts » parue dans le n° 153 de décembre 1968, il y a lieu d'ajouter :

TOULOUSE : Lycée de St-Servin.

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

Musique religieuse :

De J.-S. BACH, PATHÉ MARCONI SÉRIE ANGEL, publie la *Messe en si*, apparentée à la cantate par ses airs, duos, chœurs seulement, chorals et récitatifs étant exclus du fait de la rigueur d'un texte essentiellement liturgique. Luthérienne par les soli et duos, catholique par ses 15 ensembles, ce chef d'œuvre dans lequel l'orchestre (quatuor, orgue, clavecin, 2 flûtes, 2 ou 3 hautbois, 2 bassons, 1 cor, 3 trompettes, timbales) pénètre en force à l'église, profite d'un remarquable enregistrement et d'une excellente interprétation (seul l'Et incarnatus m'a paru terne et sans émotion). Klemperer dirige l'Orchestre Philharmonique de Londres, le chœur de la BBC, A. Giebel, J. Baker, N. Gedda, H. Prey, F. Crass, phalange de solistes parfaitement homogène dont les voix et le style s'accordent intimement au sujet. Aux trois disques livrés en coffret dont le frontispice s'orne d'une heureuse reproduction de l'Adoration de la Sainte Famille de Dürer, se joint une plaquette contenant texte, présentation de l'œuvre et diverses biographies. (1)

Avec *Et exspecto resurrectionem mortuorum* et *Les Offrandes oubliées* de O. MESSIAEN, l'auditeur peut apprécier l'évolution, la progression d'un style et d'un langage aboutissant à un épanouissement suprêmement éloquent et beau. Quelles sonorités !, que de force ! 34 ans séparent les deux œuvres, les *Offrandes* datant de 1930, *Et exspecto* de 1964. L'Orchestre de Paris, l'Ensemble de percussion de ce même orchestre, S. Baudo au pupitre en donnent une interprétation sublime. Messiaen présente lui-même ses œuvres. Le disque débute par la plus récente. Impressionnante et envoûtante au-delà de toute mesure, vous ne pouvez imaginer combien *Les Offrandes* venant ensuite agissent sur l'âme et décuplent leur effet bienfaisant. Que d'art dans tout cela ! *Et exspecto* se compose de 5 pièces écrites sur des textes de l'Ecriture sainte : 1. - *Des profondeurs de l'abîme, je crie vers Toi, Seigneur ; Seigneur écoute ma voix* ; 2. - *Le Christ, ressuscité des morts, ne meurt plus ; la mort n'a plus sur Lui d'empire* ; 3. - *L'heure vient où les morts entendront la voix du Fils de Dieu* ; 4. - *Ils ressusciteront, glorieux, avec un nom nouveau, dans le concert joyeux des étoiles et les acclamations des fils du ciel* ; 5. - *Et j'entendis la voix d'une foule immense.* L'orchestre comprend trois groupes : bois - cuivres - percussions métalliques. Les bois sont conçus par 4 et par 5 (3 hautbois et 1 cor anglais - 3 bassons et 1 contrebasson - 2 petites flûtes et 3 flûtes - 1 petite clarinette, 3 clarinettes, 1 clarinette basse). Les cuivres comprennent 3 trompettes et 1 petite trompette en ré, 6 cors jouant en accords de 6 sons, 3 trombones, 1 trombone basse, 1 tuba, 1 saxhorn basse. A la percussion se trouvent 3 grands jeux de cloches mexicaines, 6 gongs, 3 tam-tams.

Après avoir pris conscience de ces divers éléments, tentez d'imaginer ce qu'a pu concevoir l'auteur. Vous serez loin de compte. Et surtout si le premier contact est mauvais, faites l'effort d'insister, écoutez encore. La puissance sonore est énorme, tant en force qu'en profondeur et en luminosité. C'est parfois d'une brutalité apocalyptique.

Trois volets composent les *Offrandes oubliées :* la Croix, le Péché, l'Eucharistie. Dans les parties extrêmes, les cordes dispensent une suavité et une bienfaisance sereines et confiantes. La partie centrale « oubli proprement » des divines offrandes : « *Poussés par la folie et le dard du serpent, dans une course haletante, effrénée, sans relâche, nous descendions dans le pêché comme dans un tombeau* » subit une traduction musicale annonçant ce que sera 34 ans plus tard la Résurrection des morts.

Les partitions de la Résurrection se trouve chez Leduc, et des Offrandes chez Durand. (VOIX DE SON MAITRE). (2)

Musique vocale :

Un seul disque. Il illustre, ô bonheur ! l'école française : DEBUSSY, RAVEL, G. FAURE, R. HAHN interprétés par V. de Los Angeles et G. Soriano. Disque bien fait pour faire apprécier les caractéristiques de la mélodie française, d'une part, et démontrer combien fut brillante cette période de notre histoire musicale pourtant si riche et si constante depuis des siècles, ce que trop de français oublient ou ignorent, d'où une regrettable tendance à ne parler que des autres. (VOIX DE SON MAITRE). (3)

Musique pour instruments seuls :

Musique religieuse, ouvrages dramatiques, musiques de scène, cantates, chœurs, lieder, romances, musique symphonique, musique de chambre, concertos, instrumentations, arrangements, pots-pourris, musique de piano, etc... tels sont les genres dans lesquels WEBER trouva l'occasion de s'exprimer. A cause de cela, on a lancé le mot : dispersion, ce qui a pu conduire à faire des réserves sur l'art du compositeur, voire à critiquer. Le procédé est facile et à la portée de quiconque. Que l'on veuille bien songer aux ouvrages lyriques de Weber, ils lui ont valu le titre de créateur de l'opéra romantique allemand ; il faut penser également à cer-

taines pages vocales, instrumentales, à sa musique pour piano et, en particulier, à ses quatre *Sonates :* musique ornementale et descriptive, dont le programme est laissé à l'imagination de l'auditeur, musique aussi, fine, sensible à l'humour. Les mains et les doigts de Weber avaient une structure leur donnant aisance et personnalité, toutes choses pouvant conduire à la virtuosité. Certes, elle existe, mais elle reste de bon aloi et n'altère jamais l'expression du tempérament artiste du musicien. Ainsi, se présentent deux des quatre sonates, les plus caractéristiques, que D. Merlet joue à ravir chez CYCNUS en un disque sans reproche comme il est de coutume chez cette marque. (4)

Quel bonheur de pouvoir joindre à ce disque celui qu'ERATO consacre à DEBUSSY. Y. Loriod interprète les *Douze Etudes pour les doigts*, tierces, quartes, etc... Sous ce programme strict, Debussy au hasard des morceaux, un hasard provoqué, étale talent, humour et esprit. L'ensemble prend un caractère hautement musical non ressenti par le bon nombre de pianistes jouant ces délicates pages comme de simples exercices, ce qui revient à un assassinat. Soyez sans crainte, ce n'est pas le cas avec Y. Loriod. (5)

Musique de chambre :

Deux mois à peine nous séparent du tricentenaire de FRANÇOIS COUPERIN qui eut lieu le 10 novembre dernier et qui fut célébré le 8 décembre à Fontainebleau par les professeurs des lycées François-Ier et François Couperin. Disons que notre collègue Jean Maillard fut la cheville ouvrière de cette magnifique et enthousiasmante soirée, avec un remarquable concert d'orgue par Geneviève de La Salle, précédé d'une évocation par J. Chailley, soirée dont les auditeurs se souviendront et auxquels fut révélée une autre belle période de notre école musicale nationale... PATHÉ MARCONI non plus n'a pas oublié Couperin dont il publie en deux disques « *Quatre Sonates et Suites de Symphonies en trio* » assemblées sous le titre général *Les Nations :* la Française, l'Espagnole, l'Impériale et la Piémontaise, titre répondant sans doute à une fantaisie, car, dans aucun de ces Ordres on ne saurait trouver quoi que ce soit de particulièrement allemand, espagnol... François Couperin explique d'ailleurs : « *Il y a quelques années déjà qu'une partie de ces Trios a été composée : il y en eut quelques manuscrits répandus dans le monde, dont je me défie par la négligence des copistes. De temps à autre j'en ai augmenté le nombre, et je crois que les amateurs du vrai en seront satisfaits.* »

« *La première sonate de ce recueil fut aussi la première que je composai et qui ait été composée en France. L'histoire même en est singulière. Charmé de celles du signor Corelli, dont j'aimerai les œuvres tant que je vivrai, ainsi que les ouvrages français de M. de Lulli, je hasardai d'en composer une que je fis exécuter dans le concert où j'avais entendu celles de Corelli. Connaissant l'âpreté des Français pour les nouveautés étrangères, sur toutes choses, et me défiant de moi-même, je me rendis, par un petit mensonge officieux, un très bon service. Je feignis qu'un parent que j'ai, effectivement, auprès du Roi de Sardaigne, m'avait envoyé une Sonate d'un nouvel auteur italien. Je rangeai les lettres de mon nom de façon que cela forme un nom italien que je mis à la place. La Sonade fut dévorée avec empressement, et j'en tirai l'apologie. Cela cependant m'encouragea, j'en fis d'autres ; et mon nom italianisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissements.* »

Chaque Ordre comporte une « suite » de pièces dans les meilleures conception et succession classiques, précédé d'une « ouverture », fantaisie ou prélude qu'à l'époque on nommait également sonate. L'orchestre de chambre Antiqua Musica dirigé par J. Roussel, avec au clavecin, A. Geoffroy Dechaume donne une interprétation délicieuse fort heureusement restituée par l'enregistrement. (6 et 7)

Dans sa collection Trésors classiques, PHILIPS inscrit, de SCHUBERT, le *Quintette à cordes op.* 163 pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, écrit environ deux mois avant la mort du musicien. Composition monumentale, bouleversante et sûrement, une des plus importantes de toute la musique de chambre, merveille de sonorité et de sentiments où la pièce lente atteint au plus haut sommet de grandeur et d'abondance mélodique. L'interprétation techniquement parfaite fait intimement corps avec l'œuvre elle-même. P. Casals tient le premier violoncelle. (8)

Deux sonates pour violoncelle, deux pour violon, deux quatuors, deux quintettes avec piano, un trio avec piano et un quatuor à cordes, ainsi est constitué le répertoire musique de chambre de G. FAURE. Le disque ERATO « Goûts Réunis » consacré à ce grand maître contient le *second Quatuor* et le Trio. Dommage que l'éditeur n'ait pas entrepris une intégrale. On retiendra avec plaisir, comme interprètes, des noms français : Jean, Pierre, Etienne Pasquier et Jean Doyen. Voilà, certes un très beau disque qu'on ne peut négliger. (9)

Concertos :

A. Grumiaux et l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam dirigé par Markévitch et E. Bour, interprètent chez PHILIPS deux *Concertos pour violon*, l'un de A. BERG, un des trois représentants de l'école viennoise atonale, l'autre de STRAVINSKY. Ce sont des œuvres qui, pour tout amateur, ou passionné du violon, doivent figurer dans une discothèque. Compromis, ou mieux synthèse entre la tonalité classique et le système sériel, tel se présente le concerto de Berg dans lequel on remarque un choral de Bach. Quant au concerto de Stravinsky, fruit d'une commande et d'une collaboration avec un violoniste américain, il exploite toutes les possibilités techniques et expressives de l'instrument. D'une prodigieuse virtuosité, musical cependant, l'œuvre manifeste une certaine influence de Bach. Le nom de Grumiaux garantit technique éblouissante et musicalité sensible. (10)

Pour le clavecin, chez PATHÉ MARCONI, Plaisir de la Musique, collection supervisée par B. Gavoty, E.G. Sartori joue *Six Concertos*, transcriptions par J.-S. BACH de concertos pour violon de Vivaldi. Il faut étendre ce mot de transcription, car, en définitive, Bach transforme les originaux et portent l'empreinte du Cantor. (11)

Deux productions de très grande valeur : PHILIPS et PATHÉ MARCONI inscrivent BEETHOVEN à leurs catalogues :

— chez PHILIPS, Connaissance des Arts, Cl. Arrau, l'Orchestre du Concertgebouw et B. Haitnik au pupitre donnent le 5e *Concerto pour piano « L'Empereur »*, dont l'analyse figure dans le numéro 128 de mai 1966 de « L'E.M. » ;

— chez PATHÉ MARCONI, Série Angel, ce sont les *cinq Concertos.* Klemperer dirige l'Orchestre Philharmonique de Londres ; le soliste, D. Barenboim, est un jeune artiste de 26 ans, à la personnalité musicale évidente, en possession déjà d'un répertoire pianistique extrêmement large. La possession de cette intégrale constitue une sorte d'événement ainsi qu'un très précieux document de travail et d'étude sur Beethoven et le genre du concerto. L'ensemble se complète par la *Fantaisie chorale,* série de variations aux idées constamment neuves, dans laquelle se juxtaposent au fur et à mesure piano, orchestre, puis chœurs. En cette page, il faut voir une préfiguration, une ébauche de la 9e Symphonie tant dans la musique que dans l'esprit du texte. Le tout occupe 5 disques livrés en coffret, s'y ajoute une plaquette abondamment documentée et comprenant des textes de J. et Br. Massin. Cette production fait partie des « 5 Souscriptions européennes » annoncées par notre chronique de novembre. (12 et 13)

Musique symphonique :

En premier, voici trois productions DEUTSCHE GRAMMOPHON : deux Symphonies de BRUCKNER et une de CHOSTAKOVITCH. De Bruckner, E. Jochum, artiste au tempérament d'envergure, bien fait pour cette musique, à laquelle il s'est consacré, dirige la 5e *Symphonie* avec l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, et, au pupitre de la Philharmonique de Berlin, la 8e *Symphonie.* Ces œuvres, comme les 7 autres symphonies émanent d'un artiste sincère, croyant, dévôt même, sa fonction d'organiste l'a marqué et il n'est pas étonnant que sa musique symphonique porte l'empreinte de l'orgue. Religieuse par son choral, la sobre 5e symphonie, wagnérienne, se signale par le respect d'une architecture, d'un évident souci de construction, d'écriture contrapuntique ; la 8e symphonie, par contre, voit sa structure dépassée et surpassée par une très forte puissance émotionnelle qu'Hugo Wolff ressentait profondément. (14 et 15)

La *Symphonie* de CHOSTAKOVITCH, la 10e, jouée par la Philharmonique de Berlin, est conduite par H. Karajan, chef prestigieux, ayant su exprimer, au-delà de la puissance proprement musicale de l'œuvre, les sentiments personnels à la fois de joie, de doute, de douleur, qu'au travers d'une empreinte socialiste, ont agité cet éminent musicien né en 1906 à Saint-Pétersbourg. (16)

Voici maintenant de la musique beaucoup plus aimable.

R.C.A. propose une remarquable interprétation et un non moins remarquable enregistrement de *Schéhérazade* de RIMSKY-KORSAKOV que P. Monteux dirige au pupitre de l'Orchestre Symphonique de Londres. Est-

il besoin de rappeler les quatre épisodes de cette Suite Symphonique : La Mer et le bateau de Simbad, le Récit du prince Kalender, le Jeune prince et la princesse, Fête à Bagdad, la Mer. (17)

Ensuite, deux maîtres français que, malgré différences de style et de langage on rencontre souvent ensemble : DEBUSSY et RAVEL. Du premier : *Ibéria,* deuxième numéro des Trois Images, et comprenant trois parties. Du second, la *Valse* écrite sur cet argument : « Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au ff. Une Cour impériale vers 1855 », et la *Rhapsodie espagnole,* dont Kondachrine et l'Orchestre Philharmonique de Moscou honorent la musique française avec une remarquable interprétation chez le CHANT DU MONDE. (18)

Encore de RAVEL, l'*Enfant et les Sortilèges* avec l'Orchestre de la Suisse romande et Ansermet forment une très heureuse gravure chez ACE OF DIAMONDS. (19)

Enfin chez ERATO, l'Orchestre Philharmonique Tchèque et Y. Loriod ont enregistré d'O. MESSIAEN, *Oiseaux exotiques, La Bouscarle* et *Réveil des Oiseaux.* Transpositions pour ensembles instrumentaux divers de chants d'oiseaux des plus variés. Ce remarquable disque révèle un des aspects les plus attachants de l'art de Messiaen. Il est à retenir parce que, sans nul doute, il touchera vos auditoires scolaires parce qu'il est un art contemporain, par conséquent de leur temps. (20)

Musique dramatique :

Dans « Opéra et Drame », Wagner, sur le *Don Juan* ou *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de MOZART, écrivit : « *Jamais la musique n'a atteint à une plus infinie richesse d'individualité, jamais elle n'a reçu le pouvoir de caractériser avec autant de sûreté et de justesse, avec une aussi débordante plénitude ; et d'ailleurs, aucune de ses compositions de musique pure ne nous montre l'art musical agrandi et enrichi au même degré.* » Avec la surprenante interprétation, très fidèlement respectée par la DEUTSCHE GRAMMOPHON, interprétation rassemblant : D. Fischer Dieskau (Don Juan), un Don Juan passionné de jouissance, cynique, impie, frivole, B. Nilsson, le « monstre sacré de Bayreuth » (Donna Anna), P. Schreir (Don Ottavio), M. Talvela (le Commandeur), M. Arroyo (Donna Elvire), E. Flagello (Leporello), A. Mariotti (Masetto), R. Grist (Zerline), les chœurs tchèques de Prague, l'Orchestre du Théâtre National de Prague et Karl Böhm, ce grand artiste, a tout placé à un même niveau de beauté, de sentiments, d'expression, de tragique, de bouffonnerie aussi. D'un bout à l'autre, il y a entre Mozart et les interprètes une intime et profonde communion de pensée. On comprend que ce chef-d'œuvre ait reçu à l'époque un enthousiaste accueil. Sans nul doute, vous lui ferez écho avec cette réalisation unique. Les quatre disques sont livrée en coffret, une très belle plaquette contient : Remarques sur le Don Juan de Mozart, Don Juan à Prague ; cette étude relate les possibilités ouvertes par les techniques et les studios d'enregistrement, possibilités utilisées par K. Böhm et qui donnent à l'œuvre des dimensions dramatiques que le théâtre traditionnel ne peut connaître, hormis Bayreuth par exemple. Nombreux furent les poètes, écrivains, compositeurs tentés par la légende de Don Juan : Tirso de Molina, A. Ciognini, Molière, Th. Corneille, Goldoni, Th. Am. Hoffmann, Heiberg, G. Gordon Byron, Ch. D. Grabbe, Pouchkine, A. Dumas père, Moral, N. Lenau, A. de Musset, Th. Gautier, Tolstoï, Glück, Mozart, R. Strauss, etc... (21)

Un des nombreux épisodes de l'histoire russe : le conflit dramatique qui opposa Orient et Russie, Polovtsiens et Russe donna lieu à une légende qu'un poète anonyme du 12[e] siècle narra en un récit littéraire « Le Chant de la bataille de Iga ». Sur ce récit, BORODINE, en respectant fonds et péripéties, composa son célèbre *Prince Igor.* Au catalogue de PATHÉ MARCONI s'inscrit un enregistrement intégral d'une rare qualité due à la gravure et à une interprétation dans laquelle tous les participants se trouvent à l'échelle de Boris Christoff (Prince Galitzky et Kontchak). De chaudes félicitations doivent aller aux chœurs, splendides. On sait leur importance dans cet ouvrage, leurs difficultés aussi ; d'un bout à l'autre, ils sont admirables. Jerzy Semkow dirige ces chœurs (chef Luben Kondov) et l'orchestre du Théâtre National de Sofia. Le coffret contient trois disques et la plaquette se compose d'études diverses : Borodine et le Prince Igor, une dissertation enrichissante de Boris Christoff, le résumé de l'opéra et le texte russe et français. (22)

Je ne saurai achever sans attirer votre attention sur deux productions se situant quelque peu en dehors de la grande édition, dues à des initiatives marquées du feu sacré, et que leur caractère culturel, artistique et historique élèvent très haut dans la qualité .

La Ménestrandie, dont Angélique Fulin et Julien Skowron assurent la direction artistique, s'est donnée pour tâche de faire revivre les instruments anciens. Sous le titre : *Danseries de la Renaissance,* le 45 tours UNIDISC que voici contient : *Basses danses* et *Suite à danser* de PRAETORIUS et Cl. GERVAISE, adorables pièces restituant l'ambiance artistique de la fin du 16[e] siècle. Un livret du format du disque contient, avec de nombreux schémas et dessins, les reconstitutions chorégraphiques de Pierre Conté et Jacqueline Cazalet, utilisant les éléments transmis par Thoinot Arbeau dans son Orchésographie. (23)

Enfin, HARMONIA MUNDI réapparaît dans nos chroniques. C'est heureux, car cette marque, par la valeur de ses productions, son souci de la recherche, du beau, correspond à ce que les lecteurs de « L'E.M. » sont en droit d'attendre de l'industrie du disque. A son actif d'éditions de disques, Harmonia Mundi, est-il besoin de le rappeler, a créé deux revues : *Musique de tous les temps* et *Orgues historiques.* De la première, le numéro 48 présente *La Musique à la Cour de Charles Quint.* Un 17 cm/45 tours contient diverses pages de THOMAS CREQUILLON, NICOLAS GOMBERT. La revue elle-même, mieux que luxueuse : artistique, est une étude approfondie sur Charles Quint, son époque, la Musique dans les Fêtes et les Cérémonies, N. Gombert et Th. Créquillon, Ch. Quint et la musique espagnole. Voilà qui constitue une vraie et abondante documentation historique et culturelle. Ce très riche instrument de travail s'orne de nombreuses illustrations artistiques (portraits de personnages : Ch. Quint, Marg. d'Autriche, etc...) et d'extraits de partitions. (24)

Le Disque *Baccalauréat* 1969 est en vente. Il contient les trois œuvres imposées à la session de 1969, interprétées par Cluytens, G. Prêtre, Mady Mespli et Aldo Ciccolini. PATHÉ MARCONI. (25)

CATALOGUE

(1) J.-S. BACH : Messe en si mineur.
(30/33 - *V.S.M., Angel* - SMA 91691/93)

(2) O. MESSIAEN : Et exspecto resurrectionem mortuorum ; Les Offrandes oubliées.
(30/33 - *V.S.M.* - CVB 2121)

(3) Mélodies françaises :
Cl. Debussy (3 Chansons de Bilitis ; Fêtes galantes ; Noël des Enfants qui n'ont plus de maison) ;
Ravel (Chants populaires) ;
G. Fauré (Tristesse ; Au bord de l'eau ; Les Roses d'Ispahan ; Toujours) ;
R. Hahn (3 jours de vendange ; Le rossignol des Vilas).
(30/33 - *V.S.M.* - CVB 1932)

(4) WEBER : Sonates piano : op. 39 La bémol et op. 49 ré mineur.
(30/33 - *CYCNUS* - Stéréo 9042)

(5) DEBUSSY : Douze Etudes pour le piano (pour les 5 doigts, les tierces, les quartes, sixtes, octaves, huit doigts, degrés harm., agréments, notes répétées, sonorités opposées, arpèges composés, accords).
(30/33 - *ERATO* - STU 70432)

(6) F. COUPERIN : Les Nations (La Française, l'Espagnole).
(30/33 - *PATHE MARCONI* - CVC 2078)

(7) F. COUPERIN : Les Nations (L'Impériale, La Piémontaise).
(30/33 - *PATHE MARCONI* - CVC 2079)

(8) SCHUBERT : Quintette à cordes op. 163 Ut Maj.
(30/33 - *PHILIPS* - 835099 LY)

(9) G. FAURE : Quatuor n° 2 en sol min., op. 45 ; Trio en ré min., op. 120.
(30/33 - *ERATO* - EGR 4002)

(10) A. BERG : Concerto violon.
STRAVINSKY : Concerto violon.
(30/33 - *PHILIPS* - 802785 LY)

(11) J.-S. BACH : 6 Concertos pour clavecin seul d'après Vivaldi.
(30/33 - *PHILIPS* - 836940 DSY)

(12) BEETHOVEN : Concerto piano n° 5.
(30/33 - *PHILIPS* - 839600 LY)

(13) BEETHOVEN : Les cinq Concertos piano ; Fantaisie pour piano, orchestre et chœurs, op. 80.
(30/33 - *V.S.M., Angel* - SMA 91766/770)

(14) BRUCKNER : 5e Symphonie.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - 138967/68 SLPM)

(15) BRUCKNER : 8e Symphonie.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - 138918/19 SLPM)

(16) CHOSTAKOVITCH : 10e Symphonie.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - 139020)

(17) RIMSKY KORSAKOV : Schéhérazade.
(30/33 - *R.C.A.* - 644510 A)

(18) DEBUSSY : Iberia (Images pour orchestre n° 2).
RAVEL : La Valse ; Rhapsodie espagnole.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - LDX 78417)

(19) RAVEL : L'Enfant et les sortilèges.
(30/33 - *DECCA, Ace of Diamonds* - stéréo SDD 168)

(20) O. MESSIAEN : Oiseaux exotiques (piano solo, 2 clarinettes, xylophone et orchestre) - La Bouscasle (extrait du « Catalogue d'oiseaux » pour piano) - Réveil des oiseaux (piano solo et grand orchestre).
(30/33 - *ERATO* - STU 70409)

(21) MOZART : Don Juan.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - stéréo 104498/951)

(22) BORODINE : Le Prince Igor.
(30/33 - *V.S.M.* - CAN 176/8)

(23) Danceries de la Renaissance.
(17/45 - *UNIDISC* - EX 45 304 LD)

(24) Musique de tous les temps :
Musique à la Cour de Charles Quint.
(17/33 - *M.T.T.* - 1712)

(25) DEBUSSY : Symphonie n° 8 en Fa Majeur, op. 93.
BERLIOZ : Chasse royale - Orage.
DEBUSSY : Chevaux de Bois - Mandoline.
(30/33 - *PATHE MARCONI* « Disque du Bac. 69 » - CVD 2161)

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

JANVIER

MARDI 7 :

Chant : La chanson du petit homme (chant populaire du Languedoc) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 8 :

Initiation à la musique : Les Forains (Sauguet) 1re émission.

Chant : Les fleurs du meunier (Schubert) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 10 :

Solfège 1re année : 5e leçon (le soupir).

MARDI 14 :

Chant : La chanson du petit homme (suite de l'étude).

MERCREDI 15 :

Initiation à la musique : Les Forains (Sauguet) 2e émission.

Chant : Les fleurs du meunier (Schubert) : suite de l'étude.

VENDREDI 17 :

Solfège 2e année : 6e leçon (exercices d'application sur la mesure à 3 temps).

MARDI 21 :

Chant : La chanson du petit homme (fin de l'étude).

MERCREDI 22 :

Initiation à la musique : 3e symphonie (Beethoven).

Chant : Les fleurs du meunier (Schubert) : fin de l'étude.

VENDREDI 24 :

Solfège 1re année : 6e leçon (étude du *la*).

LUNDI 27 :

Radiovision (4e émission sur les instruments de musique) : les cuivres.

MARDI 28 :

Chant : Marianne s'en va au moulin (chant populaire du Canada) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 29 :

Initiation à la musique : Les Forains (Sauguet).
3e Symphonie (Beethoven).

Chant : Je veux tenter ma chance (chant populaire d'Alsace) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 31 :

Solfège 2e année : 7e leçon (la mesure à 4 temps).

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT 3 bis, RUE DE LA SABLIERE PARIS 14e Dépôt légal 1er trim. 1969 Directeur-Gérant : A. MUSSON